

Karl Heinz Gölter

Naturauffassung und Naturdichtung im England des 18. Jahrhunderts

Das Problem des Epochencharakters

Von verschiedenartigen Perspektiven und Kriterien aus ist das 18. Jahrhundert in England als harmonische, in sich geschlossene Periode, als klassisches Jahrhundert des Ausgleichs von Gegensätzen bezeichnet worden¹. Bei einem Überblick über die politische Verfassung und die Gesamtkultur dieser Zeit mag eine solche These auf den ersten Blick überzeugen und beeindrucken, gibt es doch in der »post-revolutionären Phase« von 1688 bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts zahlreiche Konstanten und Traditionen, die sich forterben. Wer sein Epochenbild aber an der Literatur orientiert, und hier insbesondere an der Naturdichtung, sieht das Jahrhundert stärker unter dem Gesichtspunkt des Wandels und des Übergangs, der Entstehung eines neuen Verhältnisses zu Natur und Mensch und somit eines neuen Weltbildes².

Erweiterungen und Modifizierungen des klassizistischen Modells

Die Problematik der gängigen Modellvorstellungen

Diese inhaltlich-methodische Prämisse birgt in sich eine ganze Reihe von Gefahren. Sie verleitet unter anderem zu der Annahme, es habe bei den Klassizisten eine eigentliche Naturdarstellung – ganz zu schweigen von einem Naturerlebnis – nicht gegeben. Es ergibt sich ferner nur zu leicht das gedankliche Leitmodell einer kategoriell faßbaren Entwicklung von der angeblich naturfremden beziehungsweise -feindlichen klassizistischen Literatur bis hin zur naturmystischen Romantik. Daraus wiederum ergibt sich die Versuchung, die wahre »imagination« auf die Natur einzuschränken oder Naturdinge an sich für poetischer zu halten als andere Gegenstände der Dichtung³.

Denkmodelle dieser Art sind deshalb fragwürdig, weil das Abmessen einer literarischen Periode oder Richtung mit den Maßstäben einer anderen das Verständnis für den Geist und die spezifischen Schönheiten einer Literatur erschwert. Die genannten Voraussetzungen sind aber zudem in sich falsch: Auch bei den Klassizisten findet sich genuines Interesse für die Natur, wenngleich in stärker rational-distanzierter Form⁴. Es hat auch keine linear aufsteigende Entwicklung zu dichterisch überhöhtem Naturgefühl und -erlebnis gegeben. Die Entwicklung erfolgte vielmehr in unregelmäßigen Schüben, und es gab während des

gesamten Jahrhunderts Gegentendenzen und -bewegungen. Ähnlich wie der jugendliche Voltaire die genialische Regellosigkeit Shakespeares bewunderte, im Alter aber zur rigiden klassizistischen Tradition zurückkehrte und einen immer heftigeren Kampf gegen Shakespeare ausfocht⁵, gibt es auch zahlreiche Engländer, die zunächst leidenschaftlich und engagiert eine »romantische« Position vertreten, sich später aber einer »klassizistischen« zuwenden. Thomas Warton geht von romantischen Naturvorstellungen und Dichtungstheorien aus und entschuldigt sich im Alter für die aus jugendlicher Ignoranz zu erklärende Verleumdung der klassizistischen Standards⁶. James Thomson beginnt seine dichterische Laufbahn mit Beschreibungen schottischer Landschaft, bringt aber mit jeder Bearbeitung von *The Seasons* (Die Jahreszeiten, 1746) mehr Gedanken Vergils und anderer klassischer Autoren in seinem Werk unter⁷. Natürlich kann mit solchen und ähnlichen Beispielen auch bewiesen werden, daß die reine, unverfälschte Natur den Autoren nicht als in sich bereits poetischer Gegenstand galt. Noch weniger trifft dies auf die Kritiker, Theoretiker und Philosophen zu, die während des ganzen Jahrhunderts stärker den instrumental Charakter der Natur, weniger deren Eigenart sehen und darstellen⁸.

Die literarische Inspiration

Die klassizistische Position ist nur schwer zu definieren. Zumindest in England besteht sie aus »a highly eclectic set of values« (einem höchst eklektischen Wertsystem)⁹. Die meisten Verallgemeinerungen stimmen nur »cum grano salis«. Besonders weit verbreitet war Anfang und Mitte des Jahrhunderts die Auffassung, daß man von der Natur nur wenig borgen müsse, da man ja in den klassischen Autoren eine zweite Natur habe. Homer nachahmen, so hatte Vergil festgestellt – und Alexander Pope schloß sich ihm darin an –, heißt die Natur nachahmen¹⁰.

Natur war für Pope und die Klassizisten das Allgemeine und Gesetzmäßige im Gegensatz zum Einzelding und zum Zufälligen. Dementsprechend wurde Katharsis – das heißt Reinigung, Befreiung und Selbstfindung – weniger in der Natur als im Kunstschönen gesucht. Die Inspiration der Klassizisten war fast immer literarisch; bevor die Autoren eine einzige Zeile zu Papier brachten, studierten sie Homer und Vergil, in die vor ihren Augen liegende reale Natur projizierten sie die der Klassiker. Ihre Haltung war somit literarisch vermittelt, ihr Bezug zur Landschaft aus zweiter Hand¹¹. Die von Menschen hergestellte Schönheit zogen sie dem Natürlichen vor; wenn sie etwas als »artifizell« bezeichneten, galt das für sie als höchster Preis.

Die Klassiker sind für sie daher wesentlichster Maßstab für die Beurteilung von Kunst und Literatur. Angemessene Werturteile sind nur möglich, wenn man mit den Normen und Kriterien der Klassiker die Reichweite des menschlichen Verstandes beurteilt und festlegt. Soame Jenyns schreibt¹²:

Rate not th'extension of the human mind
By the plebeian standard of mankind,
But by the size of those gigantic few,
Whom Greece and Rome still offer to our view; [...].

(Bewerte nicht des Menschen Geistesstärke/Nach dem Standard des Durchschnitts,/Sondern nach der Größe jener wenigen Hervorragenden,/Die von Griechenland und Rom noch immer herüberleuchten; [...].)

Von den klassizistischen Autoren bietet sich Alexander Pope zur Illustration der These der literarisch-intellektualistischen, dabei aber höchst eklektischen Naturauffassung an. Sein Konzept ergibt sich aus dem berühmt gewordenen Diktum: »Learn hence for ancient rules a just esteem; To copy *Nature* is to copy them« (Lern' daher für alte Regeln die verdiente Hochachtung; Nachahmung der *Natur* heißt, sie nachzuahmen)¹³. Die Aufgabe einer richtigen Darstellung der Natur wälzte er von seinen schwachen Schultern auf die von Dichtern, die vor ihm schon eine ähnliche Aufgabe gelöst hatten. So bevölkerte er vor Beginn von *Windsor Forest* (Der Wald bei Windsor, 1713) den Wald mit den großen Dichtergestalten der Vergangenheit: Vergil, Denham, Dryden und viele andere gehörten für ihn mit zur Natur von Windsor Forest¹⁴.

Seine *Pastorals* (Pastoralen, 1709) und alle weiteren Werke, die zur Naturdichtung gezählt werden können, haben sicherlich nicht den Erdgeruch, den wir seit den englischen Romantikern der ersten Generation mit Dichtung dieser Art assoziieren. Popes Natur ist ausgewogen und künstlich. Das ist ihm immer wieder vorgeworfen worden – zu Unrecht. Austin Dobson verteidigt den Klassizisten mit den ebenfalls berühmt gewordenen Versen¹⁵:

Suppose you say your Worst of Pope, declare
His Jewels Paste, his Nature a Parterre,
His Art but Artifice, I ask once more
Where have you seen such Artifice before?
Where have you seen a Parterre better grac'd,
Or Gems that glitter like his Gems of Paste?

(Gesetzt, du sprichst nur schlecht von Pope, nennst/Straß seine Juwelen, seine Natur ein Blumenbeet,/Seine Kunst nur Künstlichkeit, so frage ich nochmals:/Sahst du solche Künstlichkeit je zuvor?/Wo sahst du je ein anmutigeres Blumenbeet,/Wo Gemmen, die wie seine Simillisteine funkeln?)

Es wäre jedoch falsch, aus der sicherlich wirkungsmächtigen literarischen Inspiration und Konzeption auf autoritätshörige Unselbständigkeit und Abhängigkeit zu schließen. Die Wertschätzung der Klassiker hindert ihn nicht daran, die eigenen Augen und den eigenen Verstand zu benutzen. Das entnehmen wir dem Text von *Windsor Forest* sowie den späteren Verbesserungen im Manuskript. Sie lassen eine stärkere Annäherung an die wirkliche Natur erkennen – eine Entwicklung, die der Thomsons gegenläufig ist. Typisch scheint mir eine handschriftliche Bemerkung Popes: »X quære, if allowable to describe the season by a circumstance not proper to our climate, The Vintage?« (Quære, ob es erlaubt ist, die Jahreszeit anhand eines Umstandes zu beschreiben, der unserm Klima fremd ist, [nämlich] die Weinlese)¹⁶. Die Berechtigung der Übertragung von Naturbildern aus Italien auf englische Landschaften ist dem Dichter fraglich geworden. Pope hält es nicht mehr für legitim, englische Landschaft mit mediterranen Versatzstücken zu beschreiben. Aus ähnlichen Gründen entfernt er die Schilderung des Wolfseinbruchs (»wolves not being [...] common in England« – Wölfe sind in England nicht heimisch)¹⁷ und verbessert die Bildhaftigkeit und Anschaulichkeit der beschriebenen Gegenstände und Vorgänge. Selbst für Pope ist die Natur somit ein höherrangiges Korrektiv als die Klassiker, wenn es um die Darstellung der englischen Landschaft geht.

Die neue Rezeptionsästhetik

Wesentlich für das klassizistisch-rationalistische Weltbild ist die Vorstellung der Ordnungshaftigkeit des Kosmos, dessen immanente Gesetzmäßigkeit vom Menschen im Akt des Sehens und Erkennens erfaßt werden kann. Die Ordnung ist also unabhängig vom Menschen vorhanden, sie braucht nur aufgespürt, nachvollzogen zu werden¹⁸:

Sublime in Science mounts the Mind,
Refresh'd by harmless Sports!
In search of Truth! to truth resign'd
And modest Knowledge courts.
Now, thro' the skies does Fancy range!
Does search the Waters now!
Pursues the Insect Tribe thro' change!
Surveys the reas'ning Mind.
In all does Order find!
And Providence in all, does, well convinc'd, allow.

(Erhaben erhebt der Geist sich in der Wissenschaft,/Erfrischt durch harmloses Vergnügen!/Auf Wahrheitssuche! der Wahrheit ergeben/Wirbt er um bescheidenes Wissen./Bald mißt die Phantasie die Himmel aus,/Bald erforscht sie die Wasser!/Verfolgt der Insektenvölker Verwandlung!/Überblickt den denkenden Geist./Findet Ordnung in allem!/Und gesteht, überzeugt, allem göttliche Vorsehung zu.)

Im Laufe des 18. Jahrhunderts wird die menschliche Aktivität im Erkenntnis- und Erlebnisprozeß zunehmend stärker betont. Ordnung, so erkannte man immer deutlicher, ist nicht einfach naturgegeben, sondern wird vom Menschen im Erkenntnisakt geschaffen, wird in die Natur projiziert. Der Geist ist nicht passiv, sondern schafft Erfahrung, »experience«, im Akte der Perzeption¹⁹.

Eine der wesentlichen theoretischen Leistungen besteht darin, daß immer schärfer differenziert wird zwischen natürlichen Qualitäten, die im Menschen bestimmte Emotionen auslösen, sowie den Wirkungen, die im menschlichen Geist hervorgerufen werden, wenn diese Emotionen durchschlagen. Archibald Alison²⁰, einer der bedeutenderen Theoretiker des Jahrhunderts, bezeichnet den Endpunkt dieser Entwicklung. Er ist davon überzeugt, daß es eine beständige, ewige Schönheit gibt sowie deren zeitliche Abwandlungen, die sich den kontingenten Vorurteilen des Zeitalters anpassen. Die ewige Schönheit aber entspricht der sich immer gleichbleibenden Verfassung des menschlichen Geistes.

Geschmack ist für Alison »that Faculty of the human Mind by which we perceive and enjoy, whatever is *Beautiful* or *Sublime* in the works of Nature or Art« (Jene Gabe des menschlichen Geistes, durch die wir das *Schöne* oder *Erhabene* in den Werken der Natur und der Kunst erkennen und uns daran erfreuen)²¹. Schönheit und Erhabenheit sind aber keine den Dingen inhärenten Eigenschaften, sondern gehören zum ästhetischen Respons des Individuums; sie werden ausgelöst durch Assoziationen, die mit den Objekten verbunden werden: Gefahr, Größe, Macht, Würde.

Folglich stellt sich ästhetische Freude nicht von selbst ein. Sie entsteht vielmehr dadurch, daß der Geist des Menschen zu einem Bewußtsein seiner eigenen Wirkung gelangt. Es scheint nur so, als sei die Freude oder der Schmerz, den die Betrachtung von Gegenständen

auslöst, ausschließlich durch diese selbst bedingt. In Wirklichkeit ist ästhetische Freude immer Freude des Geistes über sich selbst²².

Aus diesem Grunde erhöht eine mäßige Schwierigkeit bei der Betrachtung, Beurteilung und Bewertung eines Gegenstandes in Natur oder Kunst den ästhetischen Genuß. Das Objekt, das den Geist zu Auseinandersetzung, Kontemplation und Urteilsfindung führte, wird mit dieser Freude assoziiert. Dies gilt für die Natur ebenso wie für die Literatur. Ein geometrisch-architektonisch konstruierter Garten wirkt ähnlich wie ein Autor, der alles sagt und den Gedanken des Lesers keinerlei Spielraum läßt: »Even plainness and perspicuity becomes displeasing in an author, when it is carried to excess, and leaves no room for exercising the reader's thought« (Selbst Einfachheit und Klarheit werden unerfreulich bei einem Autor, wenn sie ins Extrem gehen und keinen Raum für das Gedankenspiel des Lesers lassen)²³.

Zuviel Dunkelheit und Schwierigkeit stoßen allerdings auch ab. Den größten Erfolg erzielt ein Autor, der seine Leser immer ein wenig im Ungewissen läßt, so daß diese die volle Bedeutung eines Bildes, eines Motivs beziehungsweise eines dargestellten Vorgangs von sich aus zu komplettieren haben. »The exercise of thought which moderate difficulty produces, is a principal source of the pleasure we take in study and investigation of every kind« (Die geistige Anstrengung, die eine mäßige Schwierigkeit erfordert, ist eine der Hauptquellen für unsere Freude an jeglicher Art von Lernen und Forschen)²⁴. Je mehr Mühe wir auf ein uns ansprechendes Werk verwenden, desto größere Befriedigung verschafft es uns. Ein Autor, der uns alles sagt, sagt uns nichts. Nur wenn wir gezwungen sind mitzudenken, zwischen den Zeilen zu lesen, können wir genießen. Ästhetische Freude ist also schöpferisches Nach- und Mitvollziehen.

Die Frage der Rezeption scheint für sämtliche großen Ideen der Ästhetik des 18. Jahrhunderts von Bedeutung zu sein, insbesondere für die Idee der Schönheit, des Erhabenen, die Idylle. Vorbedingung für das Erhabene, so können wir überall lesen, sei Größe, »extension«. Ein kleiner Bach, ein enges Tal, ein niedriger Hügel können einfach nicht erhaben sein. Dazu bedarf es der Größe der Alpen, des Ozeans, des Himmels. Der Geist stellt sich dann vor, er sei in allen Teilen der betrachteten Szene anwesend, und daraus entsteht das Gefühl eines selbstzufriedenen, seiner eigenen Fähigkeiten gewissen Stolzes, »a lofty conception of its own capacity« (ein erhabener Begriff von den eigenen Fähigkeiten)²⁵. Das Erhabene resultiert somit aus der Disposition des Betrachters, entsteht erst im Akt der Rezeption.

Die Natur als Partner: Dialektisches Verhältnis zur Natur

Wie natürliche und künstlerische Dinge uns anrühren, hängt somit vor allem von der vorherrschenden Disposition des rezipierenden Geistes ab²⁶. Diese Disposition aber ist nichts Naturgegebenes, sondern kann erworben und geschult werden. Das Urteil, die Ratio, hat einen großen Einfluß auf den Geschmack: »A fine taste is neither wholly the gift of nature, nor wholly the effect of art. It derives its origin from certain powers natural to the mind« (Ein erlesener Geschmack ist weder ganz naturgegeben, noch ganz eine Wirkung der Kunst. Er hat seinen Ursprung in bestimmten natürlichen Geisteskräften)²⁷.

Hatte Addison emphatisch festgestellt: »Human Nature is the same in all reasonable Creatures« (Die menschliche Natur ist bei allen Vernunftwesen gleich)²⁸, so überlegten zahlreiche andere Kritiker, wie denn die Verschiedenartigkeit der Geschmacksurteile hinsichtlich des Natur- und Kunstschönen zu erklären sei²⁹. Offenbar gibt es keine absoluten

Normen in Fragen des Schönen oder des Geschmacks, vielmehr lassen sich erhebliche Unterschiede in bezug auf angeborene beziehungsweise angeeignete »delicacy« (Sensibilität oder Feinfühligkeit) feststellen³⁰. »Standards of taste« beruhen auf Beobachtung und Erfahrung. Daher findet der eine schön, was der andere für deformiert hält, daher muß sich jedes Individuum mit seinen eigenen Standards begnügen und sollte nicht versuchen, sie anderen aufzuzwingen³¹.

Abweichungen von einem »general agreement« müssen sich nicht unbedingt widersprechen; sie ergänzen sich vielmehr recht häufig. Das liegt nach Hume an der ambivalenten Struktur des Kunstwerks, das verschiedene (komplementäre) Evaluierungen zuläßt. Hume plädiert für Toleranz der Kritiker untereinander. Aber nicht nur die Urteile der Kritiker ergänzen sich; auch das Individuum kann seine eigene Bewertung und Beurteilung durch Bereicherung und Erweiterung der Perspektive vervollkommen. Wahrer Geschmack beruht auf einem aktiven und überlegten Verhältnis zum Gegenstand, das nur durch eine Art Sympathie zustande kommt. Der Betrachter muß seinen Geist kontemplativ auf die dem Gegenstand inhärenten Prinzipien ausrichten; er darf sich also nicht ausschließlich von seinen eigenen Kriterien leiten lassen, sie dem Gegenstand überstülpen. Die »Gesprächsleitung« hat vielmehr der Gegenstand.

Diese Art von Versenkung nennt Hume »disinterested contemplation« (uninteressierte Betrachtung)³². Sie ist Voraussetzung dafür, daß ein Kommunikationsprozeß zwischen Betrachter und Werk stattfindet, bei dem beide als Partner zusammenwirken. Die so entstehenden Regeln (rules) sind nicht mehr die der Neoklassizisten. Der Autor findet sie vielmehr durch »genius« und »observation«, durch »freedom from prejudice«, »funded experience«, »intense response«, »awareness of the relations of parts to each other and to the whole« (Bewußtsein der Beziehungen der Teile untereinander und zum Ganzen)³³. Das gilt in demselben Maße für den Umgang des Dichters mit der Natur. Sie bildet sich bei der Betrachtung nicht nur eidetisch ab; vielmehr ist der Autor schon im Akt des Sehens tätig. Er komponiert im dialektischen Prozeß des Schauens und Meditierens auf schöpferische Weise eine Natur, die ebenso sehr reale Existenz und Präsenz ist wie geistige Projektion.

Dieses neue Verhältnis zur Natur kann von den ersten naturbeschreibenden Gedichten des Jahrhunderts an nachgewiesen werden. Mark Akenside führt *The Pleasures of Imagination* (Die Freuden der Einbildungskraft, 1744) auf Attribute der Natur zurück (Größe, Schönheit); Wordsworth in einem wichtigen Punkt vordeutend, sieht er in der Natur die Lehrmeisterin des Menschen. Joseph Warton verlangt im *Enthusiast* (Der Enthusiast, 1744) nach ständigem Umgang mit der Natur »to raise, to soothe, to harmonize the mind« (den Geist zu erheben, zu besänftigen, zu harmonisieren)³⁴. Shaftesbury philosophiert über die Wechselwirkung zwischen Mensch und Natur, die seiner Ansicht nach allerdings weniger dem Verstand und der Reflexion zuzuschreiben ist als dem intuitiven und spontanen Gefühl des Einsseins mit der Natur. William Collins schließlich schaltet den Intellekt beim Sich-Hingeben an die Natur weitgehend aus und verläßt sich auf Einfühlungsvermögen und emotionales Reagieren beziehungsweise Nachvollziehen (*Ode to Evening* – Ode an den Abend, 1748)³⁵. Die freischwebenden Sinneseindrücke bewirken eine feierliche, geläuterte Reinheit des Geistes; darin sieht Collins den edelsten Einfluß der Natur³⁶.

Besonders instruktive Beispiele für das dialektische Verhältnis zwischen Natur und Mensch bietet die »hill-poetry«³⁷. John Dyer geht es in *Grongar Hill* (Hügel von Grongar, 1726)³⁸ nicht um die Beschreibung einer bestimmten Landschaft, sondern um die Wirkung von Landschaft auf ein ästhetisches Subjekt. Die Perspektive ist keineswegs statisch, sie

verändert sich im Verlauf des Gedichtes, unter anderem durch den Ortswechsel des Betrachters. Die dabei verwendete Technik könnten wir Perspektivenweitung nennen: vom Detail zur Vogelschau, von der Ansicht zur Aussicht, vom »vista« zum »prospect«.

Der Dichter bringt selbst Ordnung in das zunächst Chaotische, das Material für menschliche Kontemplation. Für den Prozeß des Erkennens aber braucht er Abstand; daher muß er emporsteigen, um Distanz und Überblick zu gewinnen. Was der Dichter dann schildert, ist dem englischen Landschaftsgarten ähnlich, der ja auch auf den Menschen hin angelegt, ausgerichtete Natur ist. Sträucher, Baumgruppen und Wiesen sollen bestimmte Wirkungen auslösen. Sie stimulieren den Menschen zu Reflexion und betrachtender Versenkung.

Die Natur wird anthropomorph verlebendigt und dynamisiert³⁹. Landschaft, Flüsse, Hügel und Wiesen erhalten eine Art Eigenleben oder gar Persönlichkeit, sie werden nicht dinghaft, sondern wie aktive Wesenheiten geschildert. Das ist schon bei oberflächlicher Lektüre an den zahlreichen Personifikationen zu erkennen, durch die Allgemeingültiges, »general nature«, dargestellt werden soll. Hinzu treten Metaphern, deren abgeblaßter Bildgehalt teilweise verblüffend aufpoliert wird: Der Berg hat seine Füße (!) tief in der Flut des Towy (Deep are his feet in Towy's flood; S. 12); die Schlösser und Burgen auf den Spitzen der Berge sind Augen, die einen schrecklichen Blick ins Tal werfen, Schlösser stürzen oder stürmen aus den Wäldern hervor, Türme wirken (im Schein der Abendsonne) wie emporsteigende Feuer⁴⁰.

Nahezu alle statischen Objekte werden mit Verben der Bewegung geschildert. »The windy summit [...] is rushing on the sky« (Der windumtoste Gipfel [...] stürmt in den Himmel; 14), Wiesenstreifen »kreuzen« (cross) das Auge (14), die »vistas« schießen Sonnenstrahlen in die rechts und links von dunklen Bäumen begrenzte Landschaft (vistas shooting beams of day; 10), Berge ziehen ihre Spitzen vom Himmel zurück (withdraw their summits from the skies; 11), andere drängen sich in den Vordergrund, drücken nähergelegene Hügel nieder (sink[s] the newly-risen hill; 11)⁴¹. Die Bewegung ergibt sich also nicht nur aus dem Perspektivenwechsel, sondern wird in die Natur projiziert.

Die atmosphärische Stimmung der Natur entsteht im Zusammenwirken von Dichter und Landschaft. Die ruhige, beruhigende Wirkung des Abends wird von dem sensiblen Künstler aufgenommen, reflektiert und in sprachlich angemessener Weise (etwa durch die musikalisch-rhythmische Monotonie der Verse, anaphorische Reihungen oder Dreifachreime) zum Ausdruck gebracht und auf den Leser übertragen.

Wir können bei Werken dieser Art folglich schon von »Naturgefühl« sprechen und somit von einem Kriterium, das im allgemeinen den Romantikern zugeordnet wird. Es findet einen vorromantischen Höhepunkt in der Dichtung William Cowpers, dessen empfindsames Mitfühlen nicht nur den Mitmenschen, sondern allen Lebewesen, ja sogar der unbelebten Natur galt⁴².

»General Nature« versus »Particular Nature«

»General Nature« und das Problem der Nachahmung

Daß Kunst Nachahmung der Natur sei, war auch während des 18. Jahrhunderts ein Gemeinplatz und hätte allgemeine Zustimmung gefunden⁴³. Das Diktum des Aristoteles

wurde aber durchaus nicht immer auf die vor Augen liegende Natur (eine Landschaft, Naturdinge) bezogen, sondern auf die »natura naturans«. Die Natur nachahmen hieß dann: so arbeiten wie die Natur.

Die mit der Nachahmung der Natur verbundenen Probleme wurden heftig diskutiert⁴⁴. Edward Young verlangte in den ungeheuer einflußreichen und jahrzehntelang fortwirkenden *Conjectures on Original Composition* (Gedanken über Originalwerke, 1759), der Dichter solle nicht nur nachahmen, sondern sich zu den Höhen der Freiheit erheben. Sehr viel expliziter setzte sich Joshua Reynolds mit diesem Problem auseinander. Zahlreiche seiner theoretischen Erörterungen kreisen um die Frage: Was heißt »imitation of Nature«?⁴⁵ In einem Brief an die Zeitschrift »Idler« (1758 – 1760) legt er dar, daß diese Nachahmung kein sklavisches Kopieren von Naturgegenständen sein darf. Die Malerei habe keinen Anspruch auf Verwandtschaft mit der Poesie, wenn sie sich nicht durch Imagination auszeichnet. Der »Grand Style« (Reynolds' ästhetisches Ideal) verlangt Beschränkung auf das Wesentliche und damit Unterdrückung der minuziösen Detailschilderung. Die italienische und die holländische Schule können nicht vereinigt werden. Während die Italiener nur das Unwandelbare in der Natur darstellen, die großen, allgemeinen Ideen, streben die Holländer exakte Wiedergabe der Einzelheiten an.

Reynolds erläutert höchst aufschlußreich, warum die holländische Malweise (wenn sie überhaupt als Kunst betrachtet werden kann) dem »Grand Style« unterlegen ist. Der Grund liegt darin, daß die vielen akzidentellen Einzelheiten den Flug der Einbildungskraft des Betrachters stören; sie legen ihn derart fest, daß er das Kunstwerk ausschließlich passiv hinnehmen muß.

Bemerkenswert ist vor allem, daß Reynolds die Bedeutung und Größe des Kunstwerks vom Betrachter oder Leser her definiert. Er bezieht sich auf Malerei und Dichtkunst. Neben der Einengung der rezipierenden Imagination wird noch ein weiterer Grund angeführt:

»The detail of particulars, which does not assist the expression of the main characteristic, is worse than useless, it is mischievous, as it dissipates the attention, and draws it from the principal point«⁴⁶.

(Die Darstellung von Einzelheiten, soweit sie nicht dem Ausdruck des Wesentlichen dient, ist mehr als unnütz; sie ist sogar schädlich, da sie die Aufmerksamkeit zerstreut und vom Kernpunkt ablenkt.)

Was allerdings dieser »principal point« im Einzelfall ist, kann nur der Künstler entscheiden. Reynolds äußert sich nicht ganz eindeutig zur Lokalisation des Schönen. Ist Schönheit Mitte zwischen extremen Formen und damit (potentiell) im Objekt vorhanden? Oder ist es Aufgabe des Künstlers, empirisch die Schwächen und Unvollkommenheiten der Natur festzustellen, um eine richtige Idee der schönen Form zu bilden? Reynolds vertritt beide Positionen, tendiert aber stärker dazu, die Natur durch die Imagination zu korrigieren:

»[...] It seems to me, that the object and intention of all Arts is to supply the natural imperfection of things, and often to gratify the mind by realising and embodying what never existed but in the imagination«⁴⁷.

([...] Mir scheint, Ziel und Absicht aller Kunst ist es, die natürliche Unvollkommenheit der Dinge auszugleichen und den Geist zu erfreuen, indem sie das verwirklicht und dem Gestalt gibt, was nie existierte außer in der Vorstellung.)

Schönheit und Würde der Kunst bestehen darin, daß sie alle einmaligen Erscheinungen, lokal-spezifischen Sitten, Gebräuche und Einzelheiten jeder Art transzendiert: »The general idea constitutes real excellence« (Die allgemeine Idee schafft das wirklich Vorzügliche)⁴⁸. Diese »allgemeine Idee« ist für Reynolds identisch mit »general nature«⁴⁹.

In der Literatur ist es vor allem Milton, der Reynolds' Forderungen entspricht. Die Begründung ist wiederum bemerkenswert:

»A great part of the beauty of the celebrated description of Eve in Milton's *Paradise Lost* consists in using only general indistinct expressions, every reader making out the detail according to his own particular imagination, – his own idea of beauty, grace, expression, dignity or loveliness«⁵⁰.

(Ein großer Teil der Schönheit der berühmten Schilderung Evas in Miltons *Paradise Lost* beruht auf der ausschließlichen Verwendung allgemeiner, ungenauer Ausdrücke, die es jedem Leser gestatten, die Einzelheiten nach seinen persönlichen Vorstellungen auszuschnüffeln – entsprechend seinen Vorstellungen von Schönheit, Anmut, Ausdruck, Würde oder Liebreiz.)

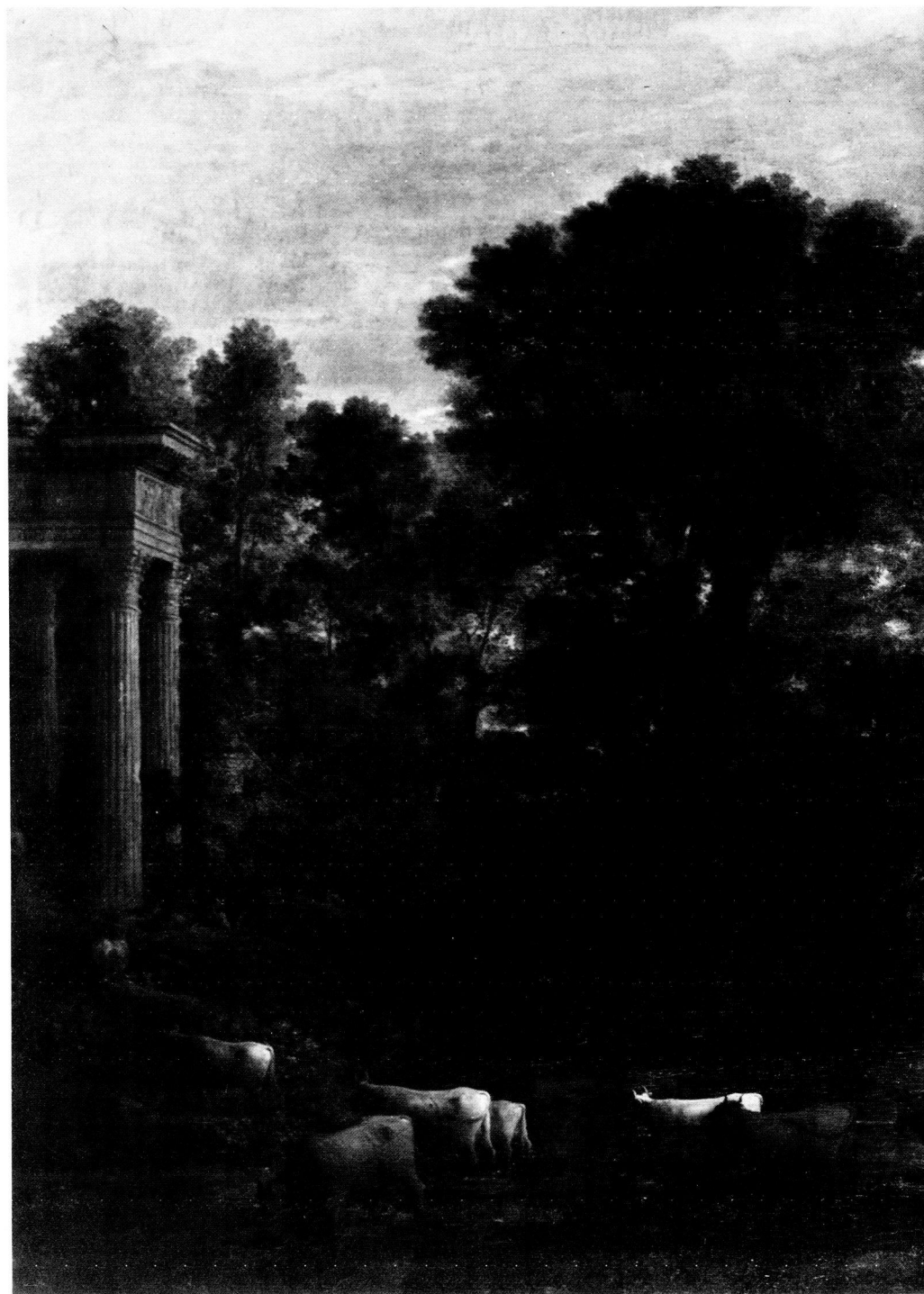
Unter den Malern genießt Claude Lorrain seine besondere Hochachtung. Hier liegt eine Art Schulverwandtschaft vor, da Lorrain zur Verbreitung des Begriffs und des Stils der »general nature« erheblich beigetragen hat. Insbesondere die naturbeschreibenden Autoren dürfte er in heute kaum noch vorstellbarem Maße beeinflusst haben; von seinen Bildern lernten sie das Sehen, Erkennen und Nachvollziehen von Natur. Lorrain setzte seine Szenen nach dem Prinzip der Schönheitsauswahl zusammen:

»He was convinced, that taking nature as he found it seldom produced beauty. His pictures are a composition of the various draughts which he had previously made from various beautiful scenes and prospects«⁵¹.

(Er war überzeugt, daß er kaum Schönheit hervorbringen konnte, wenn er die Natur so nahm, wie er sie vorfand. Seine Bilder sind eine Komposition mehrerer Entwürfe, die er von verschiedenen schönen Szenen und Ansichten zuvor angefertigt hatte.)

Bestand zu Claude Lorrain eine Art Schulverwandtschaft, so finden sich in den Bildern Salvator Rosas Elemente, die von den Regeln Reynolds' nicht erfaßt werden beziehungsweise ihnen zuwiderlaufen, etwa die Darstellung der wilden, schreckenerregenden Natur und die beginnende Detailtreue. Allein diese beiden Faktoren wären Grund genug für Distanz und Ablehnung seitens des Regelpoetikers. Es spricht für das Gespür Reynolds', daß er die Bedeutung Rosas erfaßte, wenn auch der Übergangscharakter seiner Kritik in dem Schwanken zwischen Bewunderung und Ablehnung zum Ausdruck kommt. Zumindest erkannte Reynolds der von Rosa dargestellten wilden, unkultivierten Natur Würde und Wert zu:

»Einer der markantesten Charaktere, den man dem großartigen Stil zuordnen darf, ist Salvator Rosa. Er präsentiert uns einen eigenartigen Entwurf der Natur, bar aller Anmut, Eleganz und Einfachheit, ohne die dem »Grand Style« eigene Erhabenheit und Würde, dafür aber jene andere Würde ausstrahlend, die der wilden, unkultivierten Natur eignet; was aber an ihm am meisten zu bewundern ist, ist die völlige Korrespondenz zwischen den von





Claude Lorrain: »Landschaft bei untergehender Sonne« (1670). — Der von den Zeitgenossen meist nur mit dem Vornamen »Claude« bezeichnete Künstler bildet inmitten einer klassizistischen Epoche die Landschaftsmalerei zu einer selbständigen Kunstform aus. Seine stärkste Wirkung hatte er im England des 18. Jahrhunderts. Seine Gemälde und eine Vielzahl danach angefertigter Stiche prägten die vorromantische Vorstellung der idealen pastoralen Landschaft.

ihm gewählten Gegenständen und deren Behandlung. Alles ist aus einem Guß: Felsen, Bäume, Himmel [...] zeigen den gleichen rauhen und wilden Charakter, der seine Figuren belebt«⁵².

Die »general nature«, so kann man zusammenfassen, existiert nach Joshua Reynolds und zahlreichen anderen Kritikern des Jahrhunderts vor allem in der Imagination des Künstlers. Wer sie darstellen will, muß die »minuter discriminations« vernachlässigen, eine gerade im Zeitalter des Empirismus erstaunliche Forderung.

Thomas Warton bewunderte in Thomsons *Seasons* die »little circumstances in his descriptions, totally unobserved by all his predecessors« (die kleinen Einzelheiten in seinen Beschreibungen, die von all seinen Vorgängern völlig unberücksichtigt blieben)⁵³. Warton verwendete dieses Kriterium zur Unterscheidung zwischen »history« und »poetry«:

»A minute and particular enumeration of circumstances judiciously selected, is what chiefly discriminates poetry from history, and renders the former, for that reason, a more close and faithful representation of nature than the latter«⁵⁴.

(Es ist die genaue und ins Detail gehende Aufzählung von klug gewählten Einzelheiten, die Dichtung und Historie unterscheidet und erstere aus diesem Grunde zu einer wirklichkeits-näheren, getreueren Verkörperung der Natur macht als die letztere.)

Samuel Johnson verlangte in *Rasselas* (*The Prince of Abissinia* – Der Prinz von Abessinien, 1759), der Autor solle nicht die Streifen auf den Blütenblättern der Tulpen zählen, umgekehrt aber lobte er James Thomson, weil der Dichter die »particulars« mit einbezogen habe. Eine Zeile in den *Seasons* ist ihm Beweis besonders exakter Naturbeobachtung: »And on the flood the dancing feather floats« (Und tanzend treibt die Feder auf den Fluten; Z. 131). Hier aber hatte Johnson Pech: Es handelt sich um eine fast wörtliche Übersetzung von Vergils »Summa nantes in aqua colludere plumas« (*Georgica* I, 369). Anders als Warton sieht Johnson in der »minute attention« die Aufgabe des Historikers; sie gehört nicht zum »style of Poetry«.

»Poetic Diction« und »General Nature«

»General Nature« bezeichnet das Gesetzhafte, Geordnete und somit Ideelle in der Natur. Diese Gesetzmäßigkeit wird mittels der »poetic diction« dargestellt. Der Begriff selbst stammt von Alexander Pope, der in der Vorrede zur *Iliad* (1715 – 1720) sagt: »We acknowledge him [Homer] the Father of Poetical Diction [...]« (Wir erkennen ihn [Homer] als Vater der dichterischen Sprache an)⁵⁵. Aber erst Wordsworth benutzte den Begriff »poetic diction« in einer auf das 18. Jahrhundert eingeschränkten Bedeutung. Er erkannte nämlich, daß die Dichter seit Beginn des Jahrhunderts vor allem dann formelhafte Wendungen benutzten, wenn sie Natur und Mensch darzustellen hatten. In der Tat ist in manchen literarischen Gattungen, wie zum Beispiel in der Satire, keine Spur von »poetic diction« zu finden. Die gesamte pastorale Dichtung in der georgischen Tradition aber ist mit geringen Ausnahmen periphrastisch, voll von Latinismen, Personifikationen und den Lieblingsattributen der Zeit: »verdant«, »vernal«, »painted«, »gilded«, »gentle« und »soft«. Die Erklärung dieses merkwürdigen Phänomens hat zunächst von dem Begriff »tradition« auszugehen. Die



Nicolas Poussin: »Les Bergères d'Arcadie« (1650–1655 ?). — Am Œuvre des im 18. Jahrhundert in England überaus geschätzten Poussin läßt sich der zweite Wesenszug der vorromantischen Dichtung illustrieren: Neben die geschaute und erlebte Natur tritt die klassische Antike. Der Maler-Philosoph, dessen Bilder von intellektuellen Konzepten ausgehen, gestaltet seine Werke wie die Vorromantiker aus der klassischen Bildung. In Arkadien erfüllt sich die Suche nach der idealen Landschaft, deren Harmonie auch das Wissen um den Tod einbezieht.

Dichter wollten Natur nicht mit eigenen Augen sehen und dann mit eigenen Worten darstellen, sondern waren am Geistigen hinter den Erscheinungen interessiert. Wir finden daher sehr viel mehr Abstraktionen als Visionen, mehr Klassifizierung als Beschreibung.

Schon allein von dieser Voraussetzung her wäre es ungerecht, wollte man von den Autoren vorurteilsfreies, offenes Sichhingeben an die Natur erwarten. Solch demütige Hingabe lag Dichtern nicht, die von der Überlegenheit des Menschen ausgingen: »Man superior walks/Amid the glad creation« (Überlegen schreitet der Mensch/Inmitten der frohen Schöpfung)⁵⁶. Bei der poetischen Diktion wird man daher vergeblich nach Naturerlebnissen suchen; sie ist Ergebnis eines langwierigen Abstraktionsprozesses, bei dem der Intellekt sehr viel intensiver beschäftigt war als Gefühl und Anschauung. Auch die latinisierende Sprache ist in diesem Sinne bereits als »poetisch« zu bezeichnen. Besonders Vergil war den Dichtern des frühen 18. Jahrhunderts in vielem Vorbild. Neben dem Inhalt der *Georgica* wurde auch deren Wortschatz und Stil nachgeahmt. So stammen »liquid«,

»involve«, »purple«, »irriguous«, »refulgent«, »conscious«, »gelid«, »crown« (verb), »invade«, »painted« [. . .]⁵⁷, lauter Lieblingswörter der naturbeschreibenden Dichtung, unmittelbar aus den *Georgica*. Die »dictio Virgiliana« war meist Vorbild und Modell.

In der eingeschränkten Bedeutung wird der Begriff »poetic diction« bei der umschreibend-abstrahierenden Benennung von Lebewesen angewendet. Thomson ist auch hinsichtlich dieser Art von »poetic diction« ein exemplarischer Fall. Schon in den frühen Versionen der *Seasons* finden wir Formeln wie »wanderers of heaven«, »household feathery people«, »fowl of heaven« und »the bleating kind«⁵⁸. In späteren Versionen aber schwillt die Zahl solcher Umschreibungen gewaltig an. Ausgangspunkt dieser Entwicklung ist *Spring A* (1728). Allein für die Vögel finden wir hier: »plumy people«, »peaceful people«, »tuneful nations«, »glossy kind«, »fearful kind«, »brothers of the grove«, »feathered youth«, »plumy burden«, »tenants of the shade«, »fowls of heaven«⁵⁹. Der Begriffsumfang solcher Umschreibungen ist bereits so groß, daß sich »the fearful kind« (beziehungsweise »people«, »race«) auf Vögel, Schafe und Elche beziehen kann.

Ab *Autumn A* und *Winter C* (beide 1730) ist die Tendenz zur generalisierenden Beschreibung noch deutlicher zu erkennen. Schließlich wird überhaupt kein Lebewesen mehr beim Namen genannt, so daß man Verständnis hat für Walter Raleigh, der über die *Seasons* sagte:

»A reader making his first acquaintance with Thomson's *Seasons* might suppose that the poem was written for a wager to prove that country life may be described and nothing called by its name«⁶⁰.

(Ein Leser, der zum ersten Mal mit Thomsons *Seasons* in Berührung kommt, möchte annehmen, das Gedicht sei um einer Wette willen geschrieben worden zum Beweis, daß man das Landleben beschreiben kann, ohne irgend etwas beim Namen zu nennen.)

Die poetische Diktion zielt also auf eine geistig durchleuchtete Natur. Es geht weniger um die akzidentellen Formen und Einzelheiten als um die Gesetzmäßigkeit hinter den sichtbaren Strukturen. Naturbeschreibende Werke sind daher Bilderbücher archetypischer Formen, poetische Entsprechungen zu naturwissenschaftlich-katalogisierenden Systemen des 18. Jahrhunderts. Die Autoren sind mehr an der Gattung als am Individuum interessiert, mehr an der allgemeinen Natur als an einer bestimmten Landschaft. Anders als bei der Linnéschen zweigliedrigen Formel aber hat das Epitheton der periphrastischen Formel nicht nur schmückende oder klassifizierende Funktion, sondern bringt gleichzeitig Emotionen, Sympathie, psychische Resonanz zum Ausdruck. Die Benennung »bee« für die Biene zum Beispiel könnte bei Zoologen, Volkswirtschaftlern und Ökologen vorkommen; wenn sie aber »busy race« genannt wird, schwingt darin ein emotionaler Grundton mit, der gleichzeitig auch Liebe zur Kreatur und Einfühlung ausdrückt. Die Schafe werden »soft fearful people« genannt, die Vögel sind »brothers of the grove«, »tuneful nation«, »feathered youth« und »soaring race«.

Vor allem aber hat die »poetic diction« Bedeutung für den Ausdruck des Weltbildes der Zeit. Insbesondere in den Umschreibungen können wir Elemente eines physiko-theologischen Systems erkennen. Grundlage des Weltbildes ist die »catena aurea«, bei der jedes Glied eine natürliche Sphäre oder Gattung bezeichnet⁶¹. Auf den »mineral strata« baut sich die »vegetable world« auf, die in sich bereits reich gegliedert ist. Es folgen auf der nächsten Stufe die Tiere, »the rising system more complex of animals«. Hier gibt es noch mehr

Gradierungen. Von den »unseen people« (Mikroben) aufsteigend, gelangen wir zum »daily race« der Mücken, die manchmal als Bild irdischer Vergänglichkeit, aber auch in ihrer Eigenschaft als Schädlinge dargestellt werden. Im Wasser finden wir die »finny races«, in der Luft die »aerial tribes«. Alle Gattungen werden mit dem Merkmal hervorgehoben, das ihren Platz in der »catena aurea« charakterisiert: »furry nations« (Pelztiere), »footed game« (Wild). Die einzelnen Tierarten werden durch hervorstechende Merkmale gekennzeichnet: »bleating kind« (Schafe), »murdering savage« (Wolf), »docile tribe« (Rentier). Über den Tieren steht der Mensch, der zwar auch nur Glied der mächtigen Kette des Seins ist, aber eben »man superior«. Über dem Menschen thront die »heilige Schar« der Engel, deren Reihen sich die Seelen der Verstorbenen zugesellen werden. Geoffrey Tillotson hat daher recht, wenn er sagt: »The diction [...] is not simply ›poetic‹ diction: it is also ›physico-theological‹ nomenclature« (Die Diktion [...] ist nicht einfach »poetic« diction: Sie ist zugleich »physiko-theologische« Nomenklatur)⁶².

Ähnlich wie die Umschreibungen ist die Personifikation zu beurteilen. Der Tag ist »König des Tages«, der Morgen »Mutter des Taues«. Auch Friede, Liebe, Fleiß und alle Tugenden werden als Personen dargestellt. Durch diesen rhetorischen Kunstgriff sollen die Normen des Universums erfaßt werden. Die Personifikationen sind daher nicht bloß literarische Konvention, sie drücken vielmehr die Reaktion des Dichters auf die Kräfte aus, die er im geordneten Universum erkennt. Die auf uns blaß oder prätentios wirkenden rhetorischen Figuren besaßen damals starke Emotionalität. Gerade in Augenblicken höchster Erregung neigte der Dichter zur anschaulichen Darstellung abstrakter Begriffe. Kritiker des 18. Jahrhunderts bezeichneten diese Stilfigur daher als das erhabenste dichterische Mittel⁶³.

Die Personifikation ist aber nicht nur rhetorisches Mittel zur Veranschaulichung von Ideen, vielmehr ist das Bild gleichzeitig auch die Abstraktion, die andersartig gar nicht zu umschreiben wäre. Auch mittels der Personifikation werden Analogien ausgedrückt, die im Ganzen der Natur erkennbar sind – allgemeine Gesetze, die den irdischen Dingen von Gott mitgegeben worden sind. So gibt es beim Menschen eine Analogie zwischen moralischer und physischer Sphäre. Der Gravitation in der physischen Welt entspricht das Wohlwollen (benevolence) der moralischen Sphäre⁶⁴.

Die Personifikation ist somit die allegorische Entsprechung zu geistigen Strukturen des Seins. Bilder aus der körperlichen Welt können und müssen für abstrakte Begriffe der moralischen Sphäre eingesetzt werden, da beide auf innigste Weise einander zugeordnet, ineinander verwoben sind.

Erst Wordsworth versetzte der »poetic diction« durch das berühmte *Preface* (Vorwort) zu seinen *Lyrical Ballads* (Lyrische Balladen, 1798)⁶⁵ den Todesstoß. Aber schon im frühen 18. Jahrhundert gab es Kritik an den stereotypen Wendungen und Klischees der Dichtersprache⁶⁶. 1713 verbot Addison aufgrund seiner »spektatorialen Autorität«, heidnische Gottheiten in Dichtung jeglicher Art einzuführen. Ausnahmen gestattete er nur Kindern und Frauen. Tatsächlich aber waren es gerade weibliche Autoren, die dem »cant« und der Trivialität der in pastoralen Dichtung vorherrschenden poetischen Diktion (unter anderem der Belebung der Natur durch eine Unzahl von Göttern) den Kampf ansagten. Bei Mary Barber verlangt der Musengott Apoll: »Let beaten Paths no more be trac'd;/But study to correct your taste« (Laß uns nicht mehr auf ausgetret'nen Pfaden ziehn;/Sondern trachte, deinen Geschmack zu verbessern)⁶⁷. Die stereotype Verwendung mythologischer Szenarien wird ebenso angeprangert wie die Latinismen und die zweigliedrigen Umschreibungen, die Suffixe auf -y ebenso wie die als Adverbien verwendeten Adjektive⁶⁸.

Der theoretischen Ablehnung der »stock-diction« entspricht die poetische Praxis. In ihren eigenen Gedichten verwendet Mary Barber ein Idiom, das später als »real language of men« bezeichnet worden wäre; wenn ihre treffsichere Parodie so gut wie wirkungslos blieb, lag das nicht zuletzt daran, daß die kanonbildenden Autoritäten Männer waren.

Von den zahlreichen in Betracht kommenden Autorinnen seien hier außer Mary Barber nur Mary Chudleigh und Mary Leapor genannt. Mary Chudleigh geißelt den wirklichkeitsfremden Dichter, der in einer künstlichen Scheinwelt lebt, sie verlangt Vernunft und »common sense« auch bei der Darstellung von Naturszenen. Mary Leapor (eine erstaunlich geistreiche und völlig zu Unrecht vergessene Dichterin des 18. Jahrhunderts) kennt sich genau in der »poetic diction« der Zeit aus. In *An Hymn to Morning* (Hymne an den Morgen, um 1740) präsentiert sie sich unter dem Pseudonym Mira als Dichterin, die ein völlig konventionelles Naturlied zum besten gibt. Es besteht praktisch nur aus »poetic diction«. In der letzten Strophe aber stellt sie ironisch das »alter ego« (= Mira) und damit das eigene Lied in Frage⁷⁰:

Thus sung Mira to her Lyre,
Till the idle numbers tire:
»Ah! Sappho sweeter sings«, I cry,
And the spiteful rocks reply
(Responsive to the jarring strings)
»Sweeter — Sappho sweeter sings«.

(So sang Mira zu der Leier,/Bis die seichten Verse ermüden:/»Oh! Sappho singt süßer«, rufe ich,/Und die boshaften Felsen geben zurück/[Als Antwort auf der Saiten Geklirr]/ »Süßer — Sappho singt süßer.«)

In mehreren Gedichten Mary Leapors wird die pastorale Idylle konfrontiert mit der ländlichen Wirklichkeit. Dadurch werden nahezu sämtliche Klischees der naturbeschreibenden Dichtung »ad absurdum« geführt. An die Stelle des wirklichkeitsfernen Arkadien tritt die rauhe Wirklichkeit des englischen Bauernhofes.

Zusammenfassend kann man sagen, daß Dichterinnen des 18. Jahrhunderts in ihrem Verhältnis zur »poetic diction« Positionen vorwegnehmen, die man gemeinhin erst der Romantik zuschreibt. Diese Autorinnen ironisieren und parodieren die Auswüchse der »language of poetry«, die sich (insbesondere in der Naturdichtung) von der »language of the age« weit entfernt hatte⁷¹; sie drücken in natürlicher Sprache ihre Empfindungen aus und bereiten damit einem neuen Dichtungsverständnis den Weg.

Der englische Landschaftsgarten

In Parallele zur Ablehnung der wirklichkeitsfremden pastoralen Dichtung und der künstlichen »poetic diction« kann das Verhältnis der führenden Geister des Jahrhunderts zum »formal garden« (Barockgarten) gesehen werden⁷². Mit Blick auf die wirkliche Natur und ihre Formprinzipien wird die Künstlichkeit des geometrisch konstruierten »formal garden« als Unnatur empfunden. Wo hat sich der Genius des englischen Gartens so lange verborgen? So fragt sich Robert Dodsley in dem Gedicht *Public Virtue* (Öffentliche Tugend, 1753)⁷³. Der englische »formal garden« wird als monströse Erfindung Hollands bezeichnet. Der »regular deformity« stellt Dodsley die »pleasing wildness« gegenüber⁷⁴:

Drive then Batavia's monsters from our shades,
 Nor let unhallow'd shears profane the form,
 Which Heaven's own hand, with symmetry divine,
 Hath given to all the vegetable tribes.
 Banish the regular deformity
 Of plans by line and compass, rules abhorr'd
 In Nature's free plantations; and restore
 Its pleasing wildness to the garden walk.

(So treibt hinweg Batavias Unnaturnen,/Laßt ungeweihte Scheren nicht die Formen schänden,/Die Himmels eigne Hand mit göttlicher Symmetrie/Den Pflanzenarten je zu eigen gab./Verbannt die regelmäß'ge Mißgestalt/Von Plänen mit Lineal und Zirkel, verhaßte Regeln/Im freien Wachstum der Natur; stellt wieder her/Die schöne Wildheit unsrer Gartenwege.)

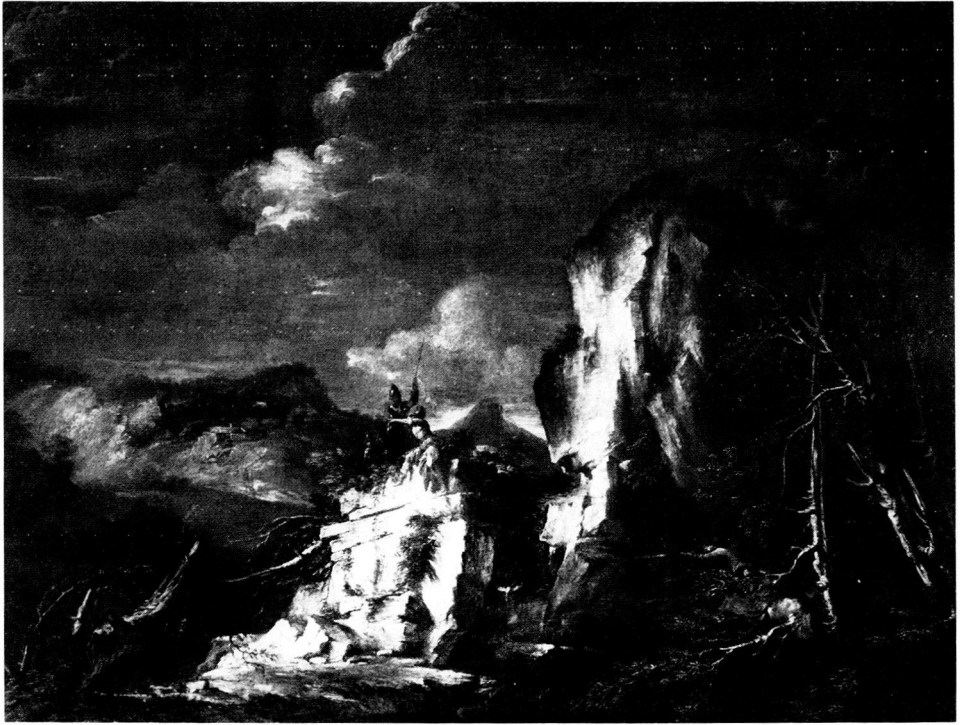
Dodsley spielt auf den englischen Garten an, der in den ersten Jahrzehnten des Jahrhunderts den »formal garden« ablöste. Die Entstehung des englischen Gartens ist in engster Verbindung mit der naturbeschreibenden Dichtung des 18. Jahrhunderts zu sehen.

James Thomson hat sich des öfteren für den Landschaftsgarten eingesetzt, der sich bereits zu seinen Lebzeiten allgemeiner Beliebtheit erfreute. Nach Ansicht von Zeitgenossen trug der Dichter durch sein Werk wesentlich zur Verbreitung der neuen Mode bei. In der Tat sind in den *Seasons* nahezu alle Ideen angelegt, die im Landschaftsgarten zur Entfaltung kommen. Umgekehrt könnten auch englische Gärten einen Reflex in naturbeschreibender Dichtung gefunden haben.

Die Entstehung des Landschaftsgartens sollte aber nicht nur in Verbindung mit literarischen Phänomenen gesehen werden; sie ist vielmehr Teil einer geistigen Bewegung und Entwicklung, die auch in weiteren europäischen Ländern nachgewiesen werden kann. Schon der Philosoph Francis Bacon hatte verlangt, ein Drittel des Gartens überhaupt nicht zu kultivieren und als Wildnis zu behandeln. Milton sah das Paradies nicht als »formal garden«, sondern als »steep wilderness«. Und seit Anfang des 18. Jahrhunderts mehren sich die Stimmen, die eine Rückkehr zur wirklichen Natur fordern. Die wachsende Abneigung gegen den »formal garden« ist bei den Dichtern (etwa Pope und Addison), aber auch bei den Kunsttheoretikern nachweisbar.

Hogarth weist auf die undulierende Linie hin, die er als »monumentale Schönheitslinie« bezeichnet⁷⁵. Die Schlangenlinie zeigt für ihn die reichste Abwechslung; sie ist in keinem Punkt sich selbst gleich und beschäftigt dadurch die Imagination. Dieser Gedanke wird insbesondere durch Edmund Burke aufgenommen. In seinen frühesten Schriften hatte er Symmetrie und Regelmäßigkeit unter gewissen Bedingungen als Eigenschaften der Schönheit gelten lassen. Später lehnte er sie vollkommen ab. In der freien Natur finden sie sich ja auch nicht! Der Mensch hat nur die unglückliche Neigung, seine eigenen Ansichten und Vorstellungen in die Landschaft zu projizieren. Schon immer wollten Menschen die Natur verbessern, indem sie rechteckige oder quadratische Gärten anlegten. Wer aber die wirkliche Natur liebt, der muß ihr auch folgen.

Die Frage ist freilich, was man unter »wirklicher Natur« zu verstehen hat. William Kent orientierte sich an den Landschaftsmalern, insbesondere an Claude Lorrain, Salvator Rosa und Gaspard Poussin. Feldstudien machte er vor allem in Italien, wo er sich als Stipendiat Burlingtons einige Monate aufhielt. Im Süden fiel ihm auf, daß die Gärten sich im Stil nicht



Salvator Rosa (1615 – 1673): »Paysage rocheux avec un chasseur et des guerriers«. – Rosa wurde von vielen Malern und Dichtern des 18. Jahrhunderts als Vorbild angesehen. Seine Landschaften spiegeln eine schreckenerregende, von atmosphärischem Leben erfüllte Natur. Bemerkenswert ist vor allem die beginnende Detailtreue, die bis zu völlig naturalistisch aufgefaßten Szenen geht. Nach Rosas Werken wurden im 18. Jahrhundert von anderen Künstlern zahlreiche Stiche angefertigt.

so stark von der umgebenden Landschaft unterschieden wie in England. Eine Nachahmung italienischer Gärten ohne Rücksicht auf das Ambiente erschien ihm daher sinnlos. Statt dessen verlangte er freie, malerische Landschaftsgestaltung unter besonderer Berücksichtigung der Umgebung, des Ensembles. Aufgrund seiner Überzeugung, daß die Natur gerade Linien verabscheut, lehnte er Kanäle, Wassergräben und künstliche Springbrunnen ab. Der kleine See mußte unregelmäßige Umrisse haben, Rosenanlagen vor dem Haus durften nicht quadratisch oder rechteckig sein.

Den Höhepunkt des Kreuzzuges gegen den »formal garden« bezeichnen die Schöpfungen Lancelot Browns (bekannt als »Capability Brown«). Er war von einem leidenschaftlichen Widerwillen gegen die geometrische Architektur des »formal garden« erfüllt. Unendlich viele alte Gartenanlagen in Mittel- und Süngland fielen ihm zum Opfer⁷⁶. Besonders »meisterlich« legte er Seen und Flüsse an. »O Themse«, so rief er einmal aus, »du wirst es mir nie verzeihen, daß ich deine Schönheit mit meinen Flüssen weit übertroffen habe!« Für seine Anlagen ist charakteristisch, daß das gesamte Besitztum in die Verschönerungspläne

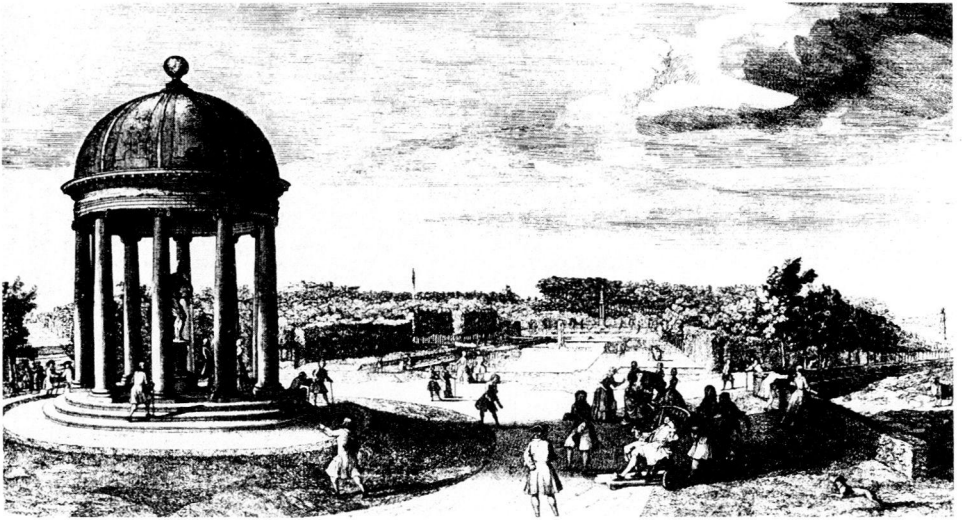
einbezogen wurde. Auch die freie Landschaft sollte einen parkartigen Charakter erhalten, ohne aber für nutzbare Zwecke verlorenzugehen.

William Shenstone steht am Abschluß dieser Entwicklung, die beim eigentlichen englischen Garten angekommen ist⁷⁷. Er prägte den Begriff »Landschaftsgärtner«, da seiner Ansicht nach der Landschaftsmaler ein besonders geeigneter Planer von Gärten ist. In der Praxis bedeutete das – wie bei Brown – die Einbeziehung des gesamten Gutes in die Verschönerungsarbeit des Gärtners. Farm, Fahrwege und Brücken stehen nicht mehr einzig unter dem Gesetz der Nützlichkeit; sie müssen nunmehr auch ästhetischen Anforderungen gerecht werden. Das Ergebnis ist die »ferme ornée«: Statt eines Zaunes begrenzten Rosenrabbatten die Felder, die zusätzlich durch Streifen bunter Astern aufgelockert waren. Die Ecken von Feldern und die Ränder von Wiesen wurden zu Steingärten umgestaltet. All dieser Dekor muß dem Pächter von Leasowes (Shenstones Gut) verdrießlich genug gewesen sein. Zudem kann man eine solche Art von Farm auch nicht natürlich nennen, worauf Shenstone bestand. Wir können uns vielmehr keine künstlichere Art von Landschaftsgestaltung vorstellen. Leasowes war aber dennoch jahrelang Gegenstand des Neides und der Bewunderung der großen englischen Gutsbesitzer. Wir haben eine ganze Reihe von dichterischen Aussagen über Shenstones Gut und auch hervorragende Stiche und Gemälde.

William Chambers fand selbst den englischen Garten neuen Typs noch eintönig⁷⁸. Er beklagte, daß die alten Barockgärten zerstört werden mußten, um hier unendlicher Langeweile Platz zu machen. Die Axt, so sagte er, hat oft an einem einzigen Tag umgelegt, woran Generationen gebaut und gepflanzt haben. Dennoch aber redet er nicht dem alten »formal garden« das Wort. Sein Gartenideal kommt aus China. Er verlangt vor allem Abwechslung, damit der Betrachter um jeden Preis angesprochen und unterhalten wird. Kew Gardens zeigt noch heute, wie Chambers sich die Verwirklichung des idealen Gartens vorstellte. Zahlreiche Gebäude aus verschiedenen Epochen und Stilen beleben die Landschaft: Tempel, Pagoden und Ruinen. Exotische Sträucher und Bäume aus allen Teilen der Welt mischen sich unter die einheimischen Laubbäume. So konnte hier im 19. Jahrhundert der erste Botanische Garten Europas entstehen.

Die neue Gartenkultur wurde ebenso aus klassischen Quellen gespeist wie Architektur und Literatur der Epoche. Stephen Switzer nimmt für seinen Garten in Anspruch, daß er nach den Methoden des zweiten Buches der *Georgica* von Vergil angelegt sei. Mehrere Autoren behaupten, die »irregular gardens« seien genauso klassisch und korrekt wie die Gebäude der Burlington-Group. Kein Baum und kein Strauch wurde unüberlegt gepflanzt. Jeder sollte vielmehr eine ganz bestimmte Wirkung auslösen. Zwar verlangte Shenstone, die Natur dürfe nur heimlich und bei Nacht in die Bereiche des Gartens eindringen, aber sie solle auf keinen Fall nachgeahmt werden. So wie der Landschaftsmaler eine Landschaft komponiert, so hat auch der Gärtner vorzugehen, um bestimmte Gefühle im Betrachter auslösen zu können. Die Überlegenheit der Gartenkunst gegenüber der Architektur besteht nach einigen Theoretikern darin, daß Naturgegebenes nie in der Objektivität des An-Sich betrachtet wird, sondern immer in Beziehung zum Subjekt.

Gerade diese Maßnahmen zur Erzeugung von Gefühlen sind von Gartenarchitekten mit geradezu mathematischer Genauigkeit berechnet worden. Sie waren dabei mit den Philosophen im Bunde. Von ihnen erfuhren sie alles Notwendige über die Reaktion der Seele auf die Gebilde der Natur. Felsen erzeugen Schrecken, Wiesen gewähren das Gefühl der Ruhe, lichtetes Gehölz macht lebhaft und heiter, der dunkle See erweckt Trübsinn, Rieseln verbreitet Munterkeit, sanftes Wellengeräusch lädt zum Nachdenken ein, und der

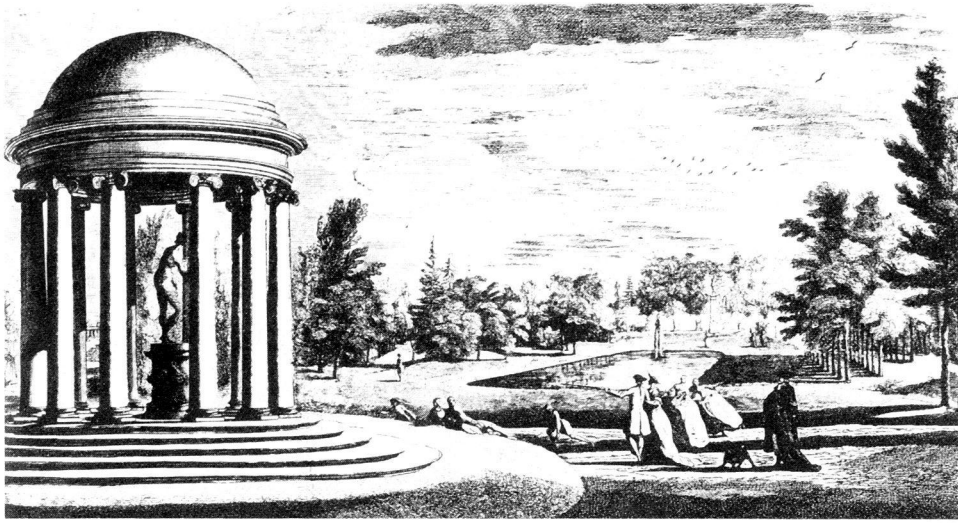


Stowe (Buckinghamshire) im Jahr 1739. – Den Übergang vom klassizistischen französischen Garten zum englischen Landschaftsgarten dokumentieren die beiden Ansichten von Stowe, dem berühmtesten Park Englands im 18. Jahrhundert. In Charles Bridgemans Anlage von 1739 zweigen schnurgerade Wege nach rechts und links ab, Bäume und Hecken sind symmetrisch angeordnet.

Wald trägt heroischen Charakter. Für ganz spezielle Seelenregungen stand ein Arsenal klassizistischer und architektonischer Requisiten zur Verfügung. Wir finden daher in den meisten »landscape gardens« Tempel verschiedenster Art. Der Bedarf an Göttern war so groß, daß die klassische Mythologie nicht ausreichte – es mußten zusätzliche Götter erfunden werden. Seelische Schwingungen sollten auch Obelisken, Vasen, Urnen, Genien, Nymphen und allegorische Figuren erzeugen. Neu hinzu kamen künstliche Ruinen, die Vergänglichkeit demonstrieren sollten.

Von einem Einbruch der Natur in den Garten kann also generell nicht gesprochen werden. Joshua Reynolds stellte fest: »[...] Gardening, as far as Gardening is an Art, or entitled to that appellation, is a deviation from nature [...]« ([...] Gartenbau, soweit Gartenbau Kunst ist oder auf diese Bezeichnung Anspruch hat, ist eine Abweichung von der Natur [...])⁷⁹. Reynolds sagt an verschiedenen Stellen, daß der wahre Geschmack allgemein darin gesehen wird, daß selbst jeder Anschein von Kunst vermieden wird, daß alle Fußspuren des Menschen verbannt werden. Autoren des 20. Jahrhunderts haben aber den »landscape garden« sogar gegenüber dem barocken »formal garden« als Unnatur bezeichnet. Organische Lebewesen, Pflanzen und Büsche werden nicht in ihrer natürlichen Ganzheitlichkeit gesehen, sondern als Mittel in einem geistigen Zusammenhang. Positiv könnte man vielleicht anmerken, daß die pflanzlichen Organismen aus ihrem geometrischen Funktionsverhältnis herausgenommen und spezifisch, das heißt entsprechend ihrer Eigenart als Baum oder Strauch, verwendet wurden. Die erwünschten Wirkungen konnten sie nunmehr aufgrund ihrer generischen Eigenart erzielen.

Allerdings wurde bald gesehen, daß die Vollkommenheit der Natur nur in der Idee besteht; die tatsächlich gegebene Natur ist verbesserungsfähig. Daher sind »improvement« und »capability« die Lieblingswörter der Epoche. Schon allein daraus wird die anthropo-



Stowe im Jahr 1753. — Die Umgestaltung der Anlage durch William Kent, an der auch Lancelot »Capability« Brown beteiligt war, lockert die 1739 zu beobachtende geometrische Strenge der Landschaftsgestaltung zum guten Teil auf.

morphe Sicht der Natur deutlich. Landschaften können unter der Hand des Menschen verschiedene Entwicklungsstufen durchlaufen. Der verständige Mensch betrachtet die Natur vor sich als eine Art Erziehungsobjekt, wägt die Differenzierungsmöglichkeiten ab und greift dementsprechend ein. So sagt Thomas Gray zum Beispiel von einer Landschaft, daß sie sich noch im Kindheitsstadium befinde: »[...] This scene is yet in its infancy, the objects are thinly scattered, and the clumps and plantations lately made, but it promises well in time« ([...] Diese Landschaft steckt noch in den Kinderschuhen, die Objekte sind dünn gestreut und die Gruppierungen und Pflanzungen erst kürzlich erfolgt, doch berechtigt alles zu den schönsten Hoffnungen)⁸⁰.

Neue Themen und Gegenstände

Primitivismus und Volksliteratur

Die Regeln der Klassizisten stießen im Laufe des 18. Jahrhunderts auf immer stärkere Ablehnung. So ruft ein Kritiker 1753 aus: »For shame! For shame! The liberal British soul to stoop to any stale Dictator's rule!« (Oh Schande, Schande! Daß die freie britische Seele sich vor der schalen Regel eines Diktators beugt!)⁸¹. Die Engländer, so behauptet der Autor, sind so feige geworden, daß sie nicht einmal mehr das bißchen Geschmack zeigen, das sie haben. Dabei gibt es eine so einfache Faustregel: »Good native taste, tho' rude, is seldom wrong,/Be it in Music, Painting or in Song« (Der heimische Geschmack, wiewohl unkultiviert, geht selten fehl,/Sei es in Musik, Malerei oder Gesang)⁸².

Ähnlich ist auch für Addison der poetische Genius des Verfassers von Volksballaden dem Vergils gleichrangig. Was von der Masse des einfachen Volkes gelesen wird ([...] approved by a Multitude, tho' they are only the Rabble of a Nation [...])⁸³, entspricht der menschlichen Natur. Balladen wie *Chevy Chase* finden daher Aufnahme in allen Schichten der Bevölkerung. Die entgegengesetzte Art zu schreiben nennt Addison »the Gothick manner in writing«⁸⁴. Er meint damit die intellektuelle Dichtung zum Beispiel der »metaphysicals«, denen er »wrong artificial taste« vorwirft⁸⁵.

Zitate dieser Art sind Beweis eines im 18. Jahrhundert nur zum Teil bewußt und reflektiert ablaufenden Geschmackswandels, der zur Einbeziehung neuer Gegenstände in die Dichtkunst, aber auch zu einer neuen Theorie der Rezeption des Schönen in Natur und Dichtung führt. Poesie galt den Verteidigern Homers und Vergils als »Sprache der Natur und der Wahrheit« und ist somit der Wissenschaft (science) entgegengesetzt. Homer wurde nun zum Prototyp dichterischen Schaffens. Phantasie und Gefühl, so erkannte man, sind höher einzuschätzen als Begriffe bildende Wissenschaft.

Parallel zu der Neuwertung von Phantasie und Gefühl wurden Volkslieder, Volksballaden und Volksdichtung in neuem Licht gesehen, entsprachen sie doch einer urtümlichen Entwicklungsstufe des Menschen, vielleicht sogar dem von vielen Dichtern gepriesenen Naturzustand. Thomas Percy⁸⁶ entdeckte als einer der ersten, daß in den Balladen das lyrische Element besonders rein erhalten ist, daß sie geradezu eine Art Ur-Ei der Dichtung schlechthin darstellen. Das war eine für das 18. Jahrhundert revolutionäre Feststellung, die das Verhältnis zur Dichtung prinzipiell veränderte. Thomas Warton⁸⁷ geht es zwar in erster Linie um die »Würdigung gegenwärtiger Errungenschaften« und um die Vorstellung des »Fortschritts der Dichtung«, er betont aber mehrfach, daß in der alten Dichtung wahre Poesie zu finden sei, während bei und nach Pope das Erhabene und Pathetische fehle. Ähnlich sieht auch Richard Hurd in den *Letters on Chivalry and Romance* (Briefe über Rittertum und Romanze, 1762) die Entwicklung der Dichtkunst als Niedergang. »Reason« hat zum Verlust von »imagination« geführt; dadurch sind die für Dichtung typischen Instrumente der Wahrheitsfindung verlorengegangen. Thomas Babington Macaulay faßt diesen Sachverhalt folgendermaßen zusammen: »As civilization advances, poetry almost necessarily declines« (Während die Zivilisation fortschreitet, fällt die Dichtkunst fast notwendig ab)⁸⁸. Auf diese Weise erklärt sich das plötzlich auflebende Interesse an den alten Volksballaden, die nicht nur gesammelt, sondern auch nachgeahmt werden. Besonders bemerkenswert sind Balladen wie Thomas Tickells Anfang des 18. Jahrhunderts entstandene *Colin and Lucy*⁸⁹, weil sie augusteisch-pastorale Züge mit volkstümlich-balladenhaften verbinden. 1723 gab Ambrose Philips eine *Collection of Old Ballads* (Sammlung alter Balladen) heraus, das *New Miscellany of Scots Songs* (Neue Sammlung schottischer Lieder) von Allan Ramsay erschien 1727 und die *Muses' Library* (Bibliothek der Musen) von Elizabeth Cooper 1737. Dichtung galt nunmehr schon dann als wertvoll, wenn sie alt war⁹¹. Immer mehr Autoren schrieben im Stil der mittelalterlichen Dichter, gaben ihre Produkte teilweise sogar als Wiederentdeckung verschollener Werke aus⁹², eine Tatsache, die mit der Zeit zur Tradition wurde.

Bei der Darstellung des Goldenen Zeitalters befinden sich allerdings auch die primitivistisch ausgerichteten Autoren in einem Zwiespalt. Sie müssen nämlich erklären, wie Haß und Zwietracht sich im Zustand der natürlichen Harmonie entwickeln konnten, warum die antediluviale Welt durch eine von Gott als Strafe gesandte Katastrophe zu einem Chaos von Bergen, Tälern und Ozeanen verwüstet wurde⁹³.

Die meisten Schilderungen des Goldenen Zeitalters machen einen sentimentalischen Eindruck: Sie beschwören einen utopisch-idyllischen Zustand der Harmonie von Mensch und Natur. Thomson bezeichnet das Goldene Zeitalter als schönes Märchen, das sich die Dichter ausgedacht haben⁹⁴. Historisch ist für ihn nur der physisch-moralische Niedergang des Menschen vor der Sintflut und die sich aus der Katastrophe ergebende Verschiebung der Erdachse, die zur Entstehung der Jahreszeiten führte. Das eigentliche Goldene Zeitalter aber liegt für Thomson nicht in grauer Vorzeit, sondern gehört der Zukunft an; es erschließt sich dem Menschen erst nach dem Tode des Leibes: »The storms of Wintry Time will quickly pass/And one unbounded Spring encircle all« (Die Winterstürme werden rasch vergehen,/Und ein grenzenloser Lenz wird alles umschließen)⁹⁵.

Irdische Paradiese kann es aufgrund dieser Prämisse eigentlich nicht mehr geben. Wir finden sie aber dennoch bei zahlreichen Autoren. In den *Seasons* wird der südamerikanische Kontinent als paradiesisches Land geschildert, mit blühenden Wildnissen, glücklichen Inseln und allen Reichtümern der Natur. Viele Nationen werden von dem fruchtbaren, stets gut bewässerten Land ernährt. Skeptisch hinsichtlich des »sensus litteralis« der Schilderung stimmt allerdings die Behauptung, daß dort der unschuldige Gott Pan noch zu Hause sei.

Ähnliches gilt für das irdische Paradies von Abessinien, in das der Dichter seine friedliche Muse schickt, um die Schätze des Landes zu sammeln. Die Beschreibung geht dabei von heimischen Elementen und von idyllisch-arkadischen Versatzstücken aus: »Where palaces and fanes and villas rise,/And gardens smile around and cultured fields,/And fountains gush, and careless herds and flocks/Securely stray [...]« (Wo Paläste und Tempel und Villen sich erheben,/Wo Gärten lächeln und bestellte Felder,/Wo Brunnen strömen und sorglose Schaf- und Rinderherden/In Frieden umherziehen [...])⁹⁶.

Erwecken schon die vorfabrizierten Klischees Mißtrauen gegenüber dem Vorbildcharakter des angeblichen Eden, so beweisen die in diesen Zonen wohnenden Menschen die Absurdität der Annahme eines irdischen Goldenen Zeitalters: Die Einheimischen können mit dem Reichtum der Natur nichts anfangen. In einer verschwenderisch üppigen Natur leben offenbar notwendigerweise Menschen, die einer tieferen Stufe der Entwicklung angehören. Sie sind von den »humanising Muses« ausgeschlossen, und es fehlt ihnen auch die »progressive truth«.

Umgekehrt gab es zahlreiche Autoren, die ihre sozial-romantischen Vorstellungen in die Zukunft oder in die neu entdeckten Erdteile projizierten. George Berkeley, Bischof von Cloyne, ist davon überzeugt, daß sich die Muse der Dichtkunst aus dem degenerierten Europa nach Amerika zurückziehen wird⁹⁷:

There shall be sung another golden age,
The rise of empire and of arts,
The good and great inspiring epic rage,
The wisest heads and noblest hearts.

(Man wird ein neues Goldenes Zeitalter besingen,/Den Aufstieg des Reichs und der Künste./
Das Gute und Große, die Inspiration des Epos,/Die weisesten Köpfe und edelsten Herzen.)

Die Nacht- und Grabesdichtung

Zur naturwissenschaftlichen Erforschung der Welt gesellte sich im 18. Jahrhundert in zunehmendem Maße die Quest des menschlichen Herzens »in pursuit of Nature«⁹⁸. Die

neue Sensibilität zeigt sich vor allem im Angerührtsein von den einfachen Dingen des Lebens, von Pathos und Schönheit der niedrigen und dunklen Aspekte der Welt. Die Entwicklung ist abzulesen an der Bedeutungsgeschichte des Wortes »sentimental«, das ursprünglich Gedankliches und Verstandesmäßiges bezeichnete, sich aber seit Mitte des Jahrhunderts auf Gefühl und Herz bezieht⁹⁹.

Zunehmender Beliebtheit erfreuten sich Meditationen über die Nacht- und Schattenseiten des menschlichen Lebens, über Tod und Vergänglichkeit. Epochemachend waren Edward Youngs *The Complaint; or, Night Thoughts on Life, Death, and Immortality* (Die Klage oder Nachtgedanken über Leben, Tod und Unsterblichkeit, 1742 – 1745), die das Grübeln und Meditieren über menschliche Vereinsamung und Tod zu einer literarischen Mode machten. James Hervey setzt seinen *Meditations among the Tombs* (Meditationen zwischen den Gräbern, 1745) das Motto voran: »Every Stone that we look upon, in this Repository of past Ages, is both an Entertainment, and a Monitor« (Jeder Stein, auf den wir blicken in dieser Fundgrube der Vergangenheit, ist Unterhaltung und Mahnung zugleich)¹⁰⁰. Die Mahnung verstand sich von selbst – sie war auch kein Spezifikum des 18. Jahrhunderts. Das »entertainment« allerdings können wir heute weniger nachvollziehen. Die »pleasing melancholy« ist ein zumindest dubioses Vergnügen der damaligen Zeit, war sie doch eng verwandt mit dem Spleen und anderen pathologischen Gemütszuständen.

Die Melancholie war zunächst Bestandteil des religiösen Gehaltes von elegischen Gedichten auf den Tod bestimmter Menschen (funeral elegies). Sie wurde später Selbstzweck und Hauptbestandteil einer umfänglichen Literatur, die sich natürlicher Dinge als Symbol für die Vergänglichkeit und Wertlosigkeit irdischen Lebens »sub specie aeternitatis« bediente.

Solche Analogien sind in der Literatur von frühester Zeit an üblich. Die Angelsachsen drückten seelische Zustände durch Naturbilder aus, die Elisabethaner intensivierten die Darstellung von Gefühlen durch natürliche Szenen. Die Zypresse galt schon im alten Rom als Baum der Trauer; in England trat die Eibe gleichberechtigt an ihre Seite.

Ein frühes *Night-Piece on Death* (Nächtliches Gedicht über den Tod, 1722) stammt von Thomas Parnell¹⁰¹. Die Beschreibung seines Landfriedhofs ist so allgemein, daß sie (ähnlich wie die Thomas Grays) auf jeden durchschnittlichen Friedhof Englands passen würde. In der Ferne liegt ein vom Mond beschienener See. Rechts erstreckt sich hügeliges Land: »The grounds which on the right aspire,/In dimness from the view retire [...]« (Das Land, das zur Rechten sich erhebt,/Entzieht sich den Blicken im Dämmerlicht [...])¹⁰². Zur Linken liegt der von einer Mauer umgebene Friedhof. Kirchturm und Beinhaus heben sich silhouettenhaft vom Nachthimmel ab. Gräber ohne Namen zeigen die Ruhestätte armer Menschen an. Unter flachen Marmorsteinen mit eingemeißelten Namen ruhen die Mitglieder des Mittelstandes. Marmorsäulen und Skulpturen schließlich künden vom unausweichlichen Tod der Reichen.

Während der Dichter gedankenvoll auf die Gräber starrt, öffnet sich die Erde, und Geister rufen ihm zu: »Think! Mortal what it is to dye!« (Bedenk! Sterblicher, was es heißt zu sterben!). Aus der Richtung des Beinhauses hört er die Stimme des Todes, der sich darüber beklagt, daß die Menschen ihn zu einem Schreckensbild gemacht haben. Dabei ist er das Tor, das zu Gott führt.

Robert Riccaltoun¹⁰³ ist heute noch weniger bekannt als Parnell. Er war ursprünglich Bauer in den schottischen Hochlanden und später Geistlicher in Hobkirk; als einer der ersten bemerkte er das dichterische Genie Thomsons und förderte den jungen Dichter. Thomson durfte sein noch nicht im Druck erschienenen Gedicht *A Winter's Day* (Ein

Wintertag, um 1740) lesen. Dieses wenig bekannte Werk ist von Bedeutung, weil es Thomson zu einem eigenen Gedicht über den Winter anregte.

Riccaltoun steht ganz in der Tradition melancholischer Literatur. Schon das erste »couplet« führt uns in die düstere, atmosphärische Naturstimmung ein, die der habituellen Melancholie der Dichterseele genau entspricht: »Now, gloomy soul! look out [...] now comes thy turn;/With thee, behold all ravag'd nature mourn« (Nun, düstre Seele! Schau aus [...] da deine Stunde kommt,/Mit dir sieh die verwüstete Natur nun trauern)¹⁰⁴.

Schon der Gedanke an den Frühling mit all seiner Seligkeit bereitet dem Dichter Qualen. Er lehnt die Freuden dieser Jahreszeit ab, weil sie nicht mit seiner Neigung zur Melancholie harmonieren: »These scenes of bliss, no more upbraid my fate./Torture my pining thought, and rouze my hate« (Nicht mehr schelten diese Wonneseen mein Los,/Quälen meine peinigenden Gedanken, erregen meinen Haß)¹⁰⁵. Der Dichter freut sich über die furchtbare Kahlheit und Dürsterkeit der winterlichen Natur. Alle schrecklichen Aspekte stehen in Wechselwirkung und schließlichem Einklang mit dem inneren Zustand seiner schwarzen Melancholie. Mit Freude begrüßt er den Tod, den einsamen Beherrscher des Grabes. Mit seinem Schrecken soll er das ganze Land in miternächtliche Todesstarre versetzen. Die schnell enteilende Zeit bittet der Dichter zu verweilen. Möglichst lange möchte er die winterliche Natur und seinen eigenen Zustand genießen.

Es ist unschwer zu erkennen, daß Riccaltoun und Thomson – im Gegensatz zu den meisten zeitgenössischen Dichtern – die Wertschätzung der rauen Aspekte winterlicher Natur gemeinsam haben, aber aus ganz unterschiedlichen Gründen. Zu einer ästhetischen Wertung ist nur Thomson gelangt. Er erkannte die erhabene Schönheit der schnee- und eisbedeckten Flächen und Felsen. Für Riccaltoun dagegen steht die emotionale Verwobenheit von Mensch und Natur im Vordergrund. Für ihn ist die Welt eine Art Spiegel; sie sagt ihm nur dann etwas, wenn er sein eigenes Gesicht darin wiedererkennt. Seine pathologisch-morbide anmutende Todessehnsucht ist Thomsons Welt- und Lebensgefühl diametral entgegengesetzt.

Auch Robert Blair steht mit dem Gedicht *The Grave* (Das Grab, 1743)¹⁰⁶ in der Tradition der elegischen Friedhofsgedichte. Bei Blair ist das melancholische Element aber durch einen kräftigen Zusatz von Schauer- und Schreckensromantik angereichert. Der Dichter will seine Leser schockieren, und dabei sind ihm Mittel recht, die auch im Schreckensroman Verwendung finden: Türen knarren, Fenster klappern, die Nachteule schreit, und Geister erscheinen in schauerlichem Aufzug. Die trostlose, ungesellige Eibe verbreitet um sich eine melancholische Atmosphäre. Sie schaut auf die Stätte herab, wo alle Erdenwanderer sich einmal treffen. In schrecklichen Antithesen entwirft Blair ein Bild von der Allgewalt des Todes. Blühendes Leben wird der ewigen Grabesstille gegenübergestellt. Mit geradezu perverser Detailfreude schildert der Dichter den pfeifenden Atem und die jagenden Pulse eines Todkranken, um schließlich auszurufen: »Heard you that groan? It was his last« (Hörtest du dies Stöhnen? Es war sein letztes)¹⁰⁷.

Auch Blair geht es in erster Linie um die moralische Belehrung des Lesers. Er schildert den Tod als den großen Fresser, der niemals satt werden kann. An dieses nicht gerade tröstliche Bild schließt Blair etwas unvermittelt an, daß die Menschen Toren sind, wenn sie den Tod fürchten. Er führe zum eigentlichen Leben; das Ende des guten Menschen sei der vollkommene Friede.

Grays *Elegy Written in a Country Church-Yard* (Elegie, geschrieben auf einem ländlichen Friedhof, 1751)¹⁰⁸ schließlich bezeichnet einen weltliterarischen Höhepunkt der elegischen



Illustration von Richard Bentley (1753) zu Thomas Grays »Elegy written in a Country Church-Yard«. – Eng an Grays Verse anknüpfend, stellt Bentleys zeitgenössische Illustration in der Umrahmung eines zerfallenden gotischen Torbogens dem hohlen Aufputz adeligen Lebens (»The boast of heraldry, the pomp of pow'r«) den einfachen, doch um so wärmeren Lebensbereich der bäuerlichen Bevölkerung gegenüber (»The short and simple annals of the poor«). Der unauffällige Lebensweg (»destiny obscure«) wie die Pfade des Ruhms (»The paths of glory«) führen gleichermaßen in das Grab (»lead but to the grave«).

Literatur. Das Gedicht strahlt eine fast jenseitig-entrückte Stimmung aus; durch Diktion und Metrum, vor allem aber durch das höhepunktlose Fortschreiten der Beschreibung und durch Vermeidung gegensätzlicher Positionen, erzeugt es einheitliche Atmosphäre und Gleichmaß. Teilweise treten die Empfindungen hinter der sprachlich subtilen Ausformung zurück, wodurch für manche Kritiker der Eindruck fehlender innerer Beteiligung des Dichters zustande kam. Gray sieht den Menschen in seiner Verwurzelung in der Natur und als Natur. Nahezu sämtliche Ideen und Einzelheiten der *Elegy* sind vor Gray schon poetisch verwertet worden. Samuel Johnson sagte deshalb von vier Strophen des Gedichtes, er habe niemals zuvor etwas Ähnliches gelesen, aber jeder Mensch wisse nach der Lektüre sogleich, daß er so etwas schon immer gefühlt habe.

Die Entdeckung der Alpenschönheit. Das Erhabene

Die Entwicklung eines echten Gefühls für die Natur kann besonders deutlich am Verhältnis zum Gebirge abgelesen werden. Im Altertum und im Mittelalter war von den Bergen nur

negativ geschrieben worden. Bis zum 18. Jahrhundert sah kaum ein Dichter ihre grandiose Schönheit.

Ein typischer Vertreter dieser Art von Naturauffassung war Thomas Burnet mit seiner *Telluris theoria sacra* (Heiliger Entwurf oder Biblische Betrachtung des Erdreichs, 1688). Nahezu sämtliche Bauprinzipien des »formal garden« sind in seiner antediluvialen Welt zu erkennen. In seinem Zorn über die Sündhaftigkeit des Menschen aber veränderte Gott das Angesicht der Erde, indem er Felsmassive aufrichtete und Täler durch das Land zog. So zerstörte er die einstige Symmetrie und schuf Hindernisse für den Verkehr der Menschen untereinander.

Thomas Gray bezeichnet besonders deutlich die durch den »Widerstreit vieler geistiger Kräfte«¹⁰⁹ gewonnene neue Position. Während des 17. Jahrhunderts ist die Haltung zur Bergwelt durchweg negativ und ablehnend. Durch den Fortschritt der Wissenschaft und den daraus resultierenden Optimismus, aber auch durch die Wiederentdeckung des Erhabenen seitens der Maler und Dichter, wandelte sich das Verhältnis zur »wilden« Landschaft. An die Stelle der von den Klassizisten vor allem nach Nützlichkeitsgesichtspunkten dargestellten und bewerteten Natur trat das Naturerlebnis, das von Ästhetik und Poetik als Komponente der neuen Gefühlslimension des Erhabenen analysiert wurde.

Gray spricht sich recht häufig gegen das Eindringen menschlicher Kunst in die Werke der Natur aus. Beim Besuch der Eremitenhöhle des Earl of Warwick beklagt er sich bitter darüber, daß selbst die letzten Reste von Natur durch unverständige Menschen bedroht werden¹¹⁰. Leider gibt es nur wenige Flecken, die der Mensch beim besten Willen nicht verderben kann. Meist wird durch den Eingriff des Menschen in die Landschaft die ursprüngliche Schönheit und Echtheit zerstört und durch eine gekünstelte, manierierte Komposition ersetzt. Der extremste Fall der vom Menschen aufbereiteten Natur ist im französischen Garten zu sehen. Gray hat verschiedene Anlagen dieser Art in Frankreich kennengelernt. Über den Geschmack des Gartens von Versailles sagt er:

»Everything you behold savours too much of art. All is forced, all is constrained about you; statues and vases sowed everywhere without distinction; sugar-loaves and minced pies of yew; scrawl work of box [...] a great sameness in the walks [...] cannot help striking one at first sight«¹¹¹.

(Alles, was man sieht, schmeckt zu sehr nach Kunst. Alles ist forciert, alles ist gezwungen um dich her; Statuen und Vasen überall verstreut ohne Unterschied; Zuckerhüte und Pasteten aus Eibenbäumen; Kritzeleien aus Buchs [...] eintönige Spazierwege [...] überraschen auf den ersten Blick.)

Der kritische Ton ist nicht zu überhören. Diese Gärten vermögen Gray nicht anzusprechen, sicherlich nicht in den Tiefen seines Gemüts. Er mokiert sich ein wenig über die Parks und die Menschen, die zu ihnen und in sie passen: »Here [...] we walk by moonlight, and hear the ladies and the nightingales sing« (Hier [...] wandeln wir im Mondlicht und hören die Damen und die Nachtigallen singen).

Besonders deutlich artikuliert sich Grays neues Naturgefühl bei der Darstellung von Felsen und Wasserfällen im Hochgebirge. Die Erhabenheit und Großartigkeit der Wasserfälle nahe der Grande Chartreuse (bei Echelles, Savoyen) ist für ihn nur schwer zu beschreiben; er bedauert, mit dem ungeeigneten Material von Feder und Tinte Unaussprechliches schildern zu müssen. Ähnliches fühlte Wordsworth, als er ablehnte, sich bei der

Beschreibung der Alpen an die »kalten Regeln der Malerei« zu halten; dadurch könne man jene Gefühle nur sehr unvollkommen ausdrücken, die sich mit unwiderstehlicher Gewalt selbst dem unempfindlichsten Gemüt aufdrängen.

Zum Gemüt will Gray sprechen, wie die Landschaft zu seinen Gefühlen gesprochen hat. Er nimmt die Schönheit der Sturzbäche mit Auge und Ohr in sich auf. Im Brief an seinen Freund (Richard West) entsteht ein wildbewegtes Bild, das im Leser einen nachhaltigen Eindruck von der Erhabenheit der Szene hinterläßt. Ähnlich plastisch schildert Gray die Wasserfälle des Anio. Auch hier bietet das Naturschauspiel »the most noble sight«. Das Furchterregende, Erhabene, Feierliche aber ist verschwunden. Der Anio wird mit einem unbedachten Kätzchen (heedless chit) verglichen, das sich kopfüber in die Tiefe stürzt. Die spielerisch-metaphorische Schilderung bricht dann plötzlich ab (»to get out of our metaphors without any further trouble« – um aus unsern Metaphern ohne weitere Schwierigkeiten herauszukommen), so als ob sie der Größe des Gegenstandes nicht gerecht werden könnte; Gray geht zu ernsterer Beschreibung über.

Vom Hochgebirge schrieb er an James Beattie: »[...] Mountainous country [is] the only one that can furnish truly picturesque scenery« ([...] Bergiges Land [ist] das einzige, das wirklich malerische Landschaften bieten kann). Diese Auffassung hatte Gray schon in früheren Lebensjahren vertreten. 1737 berichtete er Walpole über die Schönheiten der Landschaft um Burnham, die er als »chaos of mountains and precipices« bezeichnet: »Both, vale and hill are covered with most venerable beeches [...] that, like most other ancient people are always dreaming out their old stories to the wind [...]« (Hügel und Tal sind mit altherwürdigen Buchen bedeckt [...] die, wie die meisten alten Leute, stets über ihren alten Geschichten in den Wind träumen [...]). Grays Naturgefühl hat sich also nicht erst durch den Eindruck der Alpen voll entwickelt. Er brauchte nur noch den äußeren Anlaß der Alpenreise, um – als einer der ersten Engländer – dieses Naturerlebnis in die Literatur einzuführen.

Ähnlich wie Thomson steht auch Gray an der Schwelle einer neuen Epoche, der sich beide Autoren auf verschiedenen Wegen nähern. Thomsons Beitrag zu einer neuen Sicht der Natur besteht darin, daß er sie in den *Seasons* zum alleinigen Thema erhob, als Verkörperung der Gottheit ansah. Gray erkannte Atmosphärisches als Qualität der Natur und Projektion des menschlichen Geistes. Er entdeckte vor allem die Schönheit der wilden Bergwelt und eröffnete damit einen neuen Sektor der Natur für Erleben und Dichten des Menschen.

Natur und Weltbild im 18. Jahrhundert

Kennzeichnend für Naturauffassung und -darstellung im 18. Jahrhundert ist die allmähliche Abwendung von einer Konzeption, die alles Geschehen dieser Welt unter den universal gültigen Prinzipien von Vernunft und Ordnung subsumiert hatte. Diese Gesetzmäßigkeit, die in Regeln ihren Ausdruck fand, wird in das Individuum zurückgenommen. Die Eigenaktivität beim Prozeß des Erkennens und Erlebens findet zunehmend stärkere Berücksichtigung. Die Natur wird nicht mehr als rationales Objekt oder System gesehen, sondern als Organismus, dessen wesentliche Strukturen nur durch das Mittel der Analogie erfaßt werden

können. Der Dichter kann durch Imagination und Einfühlung im Kunstwerk einen naturähnlichen Organismus schaffen.

Die Reaktion auf die Welt wird somit subjektiver und individueller. Jeder Dichter schafft eine eigene Welt, findet für den Ausdruck des Naturgefühls, des Erhabenen, die Verwurzelung des Menschen in der Natur eine dichterische Entsprechung. Das bedeutet keine Abkehr von den Klassikern, sondern eine neue Sicht, die ihrem Wesen nach zu originaler, kreativer Schöpfung tendiert. Unter diesem Gesichtspunkt wird auch die mittelalterliche Literatur und die Volksliteratur (Balladen) gesehen und aufgewertet. Das eigentlich Poetische sucht man nicht mehr in der Imitation, sondern im schöpferischen Reagieren auf Impulse, die von der Natur ausgehen. Neue Gegenstände dringen in die Naturdichtung ein, die zuvor tabu gewesen waren – insbesondere auch das Nacht- und Todes-Thema. Der Einengung auf das Subjektive und Individuelle entspricht somit die Erweiterung des Horizontes und die Gewinnung neuer emotionaler Kategorien.

Das 18. Jahrhundert ist folglich, was das Naturthema betrifft, als Übergangszeitalter zu sehen. Die Entwicklung kommt zum Abschluß in der Romantik, deren Hauptmerkmal die Erschaffung einer spezifisch poetischen Welt ist.

Literaturhinweise

- R. A. Aubin: *Topographical Poetry in XVIII-Century England*. New York 1936, Nachdruck 1966.
- J. Boyd: *The Function of Mimesis and Its Decline*. Cambridge, Mass. 1968.
- A. Buck: *Vorromantik und Rückkehr zur Antike in der europäischen Literatur des 18. Jahrhunderts*. In: *Arcadia* 1 (1966), S. 5 – 17.
- J. E. Compton: *Theories of Pastoral Poetry in England. 1684 – 1798*. New York 1968.
- H. L. Cooke: *British Painting in the National Gallery of Art*. Washington, D. C. 1960.
- B. Dobrée: *Nature Poetry in the Early Eighteenth Century*. In: *Essays and Studies* 18 (1965), S. 13 – 33.
- J. W. Draper: *The Funeral Elegy and the Rise of English Romanticism*. London 1967.
- S. Elledge: *The Background and Development in English Criticism of the Theories of Generality and Particularity*. In: *Publications of the Modern Language Association* 62 (1947), S. 147 – 182.
- K. E. Faas: *Die deskriptive Dichtung als Wegbereiter der romantischen Naturlyrik in England*. In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift N. F.* 22 (1972), S. 142 – 161.
- K. H. Göller: *Die Entwicklung von Thomsons Weltbild. Eine Untersuchung der verschiedenen Fassungen der »Seasons«*. Diss. Bonn 1955.
- Ders. (Hg.): *Die englische Lyrik. Von der Renaissance bis zur Gegenwart*. 2 Bde. Düsseldorf 1968.
- Ders.: *Die »Poetic Diction« des 18. Jahrhunderts in England*. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 38 (1964), S. 24 – 39.
- M. L. Gothein: *Geschichte der Gartenkunst*. Jena 1914.
- M. Grene: *Gerald's Essay on Taste*. In: *Modern Philology* 41 (1943/44), S. 45 – 58.
- F. Hilles, H. Bloom (Hg.): *From Sensibility to Romanticism*. New York 1965.
- A. Janssen: *Frühe Lyrikerinnen des 18. Jahrhunderts in ihrem Verhältnis zur Poetik und zur »Poetic Diction«*. In: *Anglia* 99 (1981), S. 111 – 133.
- J. W. Johnson: *The Formation of English Neoclassical Thought*. Princeton, N. J. 1967.
- V. Lange: *Die Lyrik und ihr Publikum im England des 18. Jahrhunderts. Eine geschmacksgeschichtliche Untersuchung über die englischen Anthologien von 1670 – 1780*. Weimar 1935.
- A. O. Lovejoy: *Essays in the History of Ideas*. Baltimore 1948.
- Ders.: *The Great Chain of Being. A Study of the History of an Idea*. Cambridge, Mass. 1936.

- R. Marsh: *Four Dialectical Theories of Poetry. An Aspect of English Neoclassical Criticism*. Chicago, London 1965.
- H.-J. Müllenbrock, E. Späth: *Literatur des 18. Jahrhunderts*. Düsseldorf, Bern, München 1977.
- M. H. Nicolson: *Mountain Gloom and Mountain Glory*. New York 1959.
- C. S. Northup: *Addison and Gray as Travellers*. New York 1910.
- R. M. Ogilvie: *Latin and Greek. A History of the Influence of the Classics on English Life from 1600 to 1918*. London 1967.
- C. Peake (Hg.): *Poetry of the Landscape and the Night*. London 1967.
- M. Price: *The Sublime Poem: Pictures and Powers*. In: *The Yale Review* 58 (1968), S. 194–213.
- E. M. Purkis: *William Shenstone. Poet and Landscape Gardener*. Wolverhampton 1931.
- M. Reynolds: *The Treatment of Nature in English Poetry between Pope and Wordsworth*. Chicago 1909.
- P. Rogers: *The Augustan Vision*. London 1974.
- H. Rohloff: *Klassizismus und beginnende Romantik – geistesgeschichtlicher Wandel und kultursoziologische Entwicklung im 18. Jahrhundert in England*. Diss. Hannover 1971.
- E. Rothstein: *Restoration and Eighteenth-Century Poetry 1660–1780*. In: *The Routledge History of Poetry*. Bd. 3. Boston, London, Henley 1981.
- W. F. Schirmer: *Geschichte der englischen und amerikanischen Literatur*. Tübingen 1968.
- A. Smith-Mattingly: *Follow Nature. A Synthesis of Eighteenth Century Views*. In: *Speech Monographs* 31 (1964), S. 80–84.
- P. M. Sparks: *The Poetry of Vision. Five Eighteenth Century Poets*. Cambridge, Mass. 1967.
- J. von Stackelberg: *Voltaire. Aufklärer, Klassizist und Wegbereiter der Anglophilie in Frankreich*. In: *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft*. Bd. 13: *Europäische Aufklärung III*. Hg. v. J. von Stackelberg. Wiesbaden 1980. S. 143–147.
- R. Stamm: *Der umstrittene Ruhm Papes*. Bern 1941.
- F. K. Stanzel: *Das Bild der Alpen in der englischen Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts*. In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 14 (1964), S. 121–138.
- P. W. K. Stone: *The Art of Poetry 1750–1820. Theories of Poetic Composition and Style in the Late Neo-Classical and Early Romantic Periods*. London 1967.
- R. Sühnel: *John Keats. Ode on a Grecian Urn*. In: *Versdichtung der englischen Romantik – Interpretationen*. Hg. v. T. A. Riese u. D. Riesner. Berlin 1968. S. 383–413.
- Ders.: *Der Park als Gesamtkunstwerk des englischen Klassizismus am Beispiel von Stourhead*. Heidelberg 1977.
- J. Sutherland: *A Preface to Eighteenth Century Poetry*. Oxford 1966.
- G. Tillotson: *Eighteenth-Century Poetic Diction*. In: *Essays and Studies* 25 (1939), S. 59–80.
- Ders.: *On the Poetry of Pope*. London 1950.
- A. Tumarkin: *Die Überwindung der Mimesislehre in der Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts. Zur Vorgeschichte der Romantik*. In: *Festgabe für Samuel Singer*. Hg. v. H. Mayne u. a. Tübingen 1930. S. 40–97.
- E. R. Wasserman: *The Inherent Values of Eighteenth-Century Personifications*. In: *Publications of the Modern Language Association* 65 (1950), S. 435–463.
- B. Willey: *The Eighteenth Century Background. Studies on the Idea of Nature in the Thought of the Period*. London 1969.
- E. Wolff: *Die Goldene Kette. Die »Aurea Catena Homeri« in der englischen Literatur von Chaucer bis Wordsworth*. Hamburg 1947.
- Th. E. B. Wood: *The Word »Sublime« and its Context 1650–1760*. Den Haag 1972.

Anmerkungen

- 1 Vgl. R. Sühnel: Der Park als Gesamtkunstwerk; ders.: John Keats. Ode on a Grecian Urn.
- 2 Zum Werden einer neuen Dichtauffassung vgl. W. F. Schirmer: Geschichte der englischen und amerikanischen Literatur. S. 413 – 427; B. Willey: The Eighteenth Century Background; A. O. Lovejoy: Essays in the History of Ideas (besonders S. 136 – 165, 228 – 253); A. Smith-Mattingly: Follow Nature; J. Sutherland: A Preface to Eighteenth Century Poetry (besonders S. 111 – 119). – Zum Problem des Wandels im 18. Jahrhundert vgl. H. Rohloff: Klassizismus und beginnende Romantik.
- 3 Von grundlegender Bedeutung für das Problem der Naturauffassung im 18. Jahrhundert ist auch heute noch: M. Reynolds: The Treatment of Nature (mit Kapiteln über den englischen Garten und die Malerei).
- 4 B. Dobrée: Nature Poetry.
- 5 J. von Stackelberg: Voltaire.
- 6 Vgl. The Poetical Works of the Late Thomas Warton. Hg. v. R. Maut. Bd. I. Oxford 1802. S. 54 – 62.
- 7 Die klassische, für unsere Kenntnis des Dichters grundlegende Studie stammt von O. Zippel: Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte von Thomsons »Winter«. Diss. Berlin 1907. Teil I: Abhandlung; J. L. Robertson (Hg.): James Thomson. Poetical Works. London 1965; vgl. K. H. Göller: Die Entwicklung von Thomsons Weltbild.
- 8 Die wesentlichen Titel in: J. W. Draper: Eighteenth Century English Aesthetics. A Bibliography. Heidelberg 1931.
- 9 Vgl. E. Audra, A. Williams (Hg.): The Poems of Alexander Pope. Pastoral Poetry and An Essay on Criticism. Bd. I. London 1961. S. 212.
- 10 G. Tillotson: On the Poetry of Pope. S. 4; vgl. J. W. Johnson: The Formation of English Neoclassical Thought.
- 11 Vgl. E. W. Edmunds: Pope and His Poetry. London 1913, Nachdruck New York 1971.
- 12 S. Jenyns: The Immortality of the Soul. In: The Works of the English Poets from Chaucer to Cowper. Hg. v. S. Johnson u. A. Chalmers. Bd. XVII. London 1810. S. 624.
- 13 A. Pope: An Essay on Criticism. Hg. v. R. Southall. London, Glasgow 1973. V. 139 – 140.
- 14 R. M. Schmitz: Pope's »Windsor Forest« (1712). Faksimile-Ausgabe St. Louis 1952.
- 15 A. Dobson: »A Dialogue to the Memory of Mr. Alexander Pope.« In: The Complete Poetical Works. London 1923. S. 209 – 210; vgl. auch R. Stamm: Der umstrittene Ruhm Popes. S. 92 f.
- 16 Vgl. dazu: R. Schmitz: Pope's »Windsor Forest«. Manuskript S. 5.
- 17 Vgl. A. Pope: Windsor Forest. In: Audra/Williams: Poems of A. Pope. Bd. I. S. 156. Z. 72: »And Wolves with Howlings« (Und Wölfe mit Geheul) geändert zu: »And Savage Howlings« (Und wildes Geheul).
- 18 Anonymous: Solitude. An Irregular Ode. Inscribed to a Friend. London 1738 (British Library 643 m. 14 [13]). S. 3. Die Ordnungshaftigkeit in der Natur wird oft mit dem Gedanken der Harmonie in Verbindung gebracht. Vgl. Anonymous: Nature. A Poem. London 1747 (British Library 11 630, c. 1 [20]). Titelblatt.
- 19 Vgl. M. Price: The Sublime Poem. S. 196.
- 20 A. Alison: Essays on the Nature and Principles of Taste. Edinburgh 1790, Nachdruck Hildesheim 1968.
- 21 Ebda. Introduction. S. VII.
- 22 Je gebildeter der Mensch, desto tiefer das Naturerlebnis: »The majesty of the Alps themselves is increased by the remembrance of Hannibal's march over them« (Selbst die Majestät der Alpen nimmt zu durch die Erinnerung an Hannibals Alpenüberquerung). In: Alison: Essays. S. 18.
- 23 A. Gerard: An Essay on Taste. Edinburgh 1764, Nachdruck New York 1970. S. 3; vgl. M. Grene: Gerald's Essay on Taste. In: Modern Philology 41 (1943/44), S. 45 – 58.

- 24 A. Gerard: *An Essay on Taste*. S. 4–5.
- 25 Ebda. S. 12.
- 26 Vgl. ebda. S. 154–155.
- 27 Ebda. S. 1; vgl. Anonymous: *Of Benevolence. An Epistle to Cumenes*. London 1751 (British Library 643. m 14 [21]). S. 4.
- 28 *The Spectator*. Hg. v. G. Smith. 4 Bde. London 1964. Bd. I. S. 215.
- 29 D. Hume: *Essays. Moral, Political and Literary*. Edinburgh 1741/42, Nachdruck London 1966. Essay XXIII: *Of the Standard of Taste*. S. 231–255.
- 30 Vgl. die Sancho-Episode. Ebda. S. 239–240.
- 31 Ebda. S. 235.
- 32 Ebda. S. 243–245.
- 33 Vgl. ebda. S. 236 u. S. 245–246.
- 34 J. Warton: *The Enthusiast or the Lover of Nature*. Written in 1740. In: *The Three Wartons. A Choice of their Verse*. Hg. v. E. Partridge. New York 1927, Nachdruck Freeport, New York 1970. S. 78.
- 35 W. Collins: *Ode to Evening*. In: R. Wendorf, C. Ryskamp (Hg.): *The Works of William Collins*. Oxford 1979. S. 44–45.
- 36 P. M. Spacks: *The Poetry of Vision*. Besonders Kap. IV: William Collins. *The Controlling Image*. S. 66–89; K. Schlüter: *Ode to Evening*. In: *Die englische Lyrik*. Hg. v. K. H. Göller. Bd. I. S. 269–281.
- 37 Zu diesem Genre vgl. K. E. Faas: *Die deskriptive Dichtung*; R. A. Aubin: *Topographical Poetry*.
- 38 J. Dyer: *Poems*. London 1761, Nachdruck Farnborough 1969. S. 8–16.
- 39 Die Dynamisierung der Natur (= Verwandlung von Statischem in Bewegung) ist typisch für viele Autoren der Epoche, unter anderem Thomson und Gray.
- 40 J. Dyer: *Poems*. S. 11–12.
- 41 Ebda. S. 10–14.
- 42 Vgl. H. Fausset (Hg.): *Cowper's Poems*. London 1966. Besonders: *The Poplar-Field*. S. 104–105.
- 43 J. Boyd: *The Function of Mimesis*. Passim.
- 44 S. Elledge: *The Background and Development*; A. Tumarkin: *Die Überwindung der Mimesislehre*.
- 45 H. W. Beechy (Hg.): *The Literary Works of Joshua Reynolds in 2 Vols*. London 1890. Bd. II: Brief vom 20. Oktober 1759. S. 127.
- 46 Ebda. Bd. II. S. 23.
- 47 Ebda. Bd. II. S. 78.
- 48 Ebda. Discourse IV: *General Ideas, the presiding principle which regulates every part of art, invention, expression, colouring, and drapery*. Bd. I. S. 344–363. Hier: S. 346.
- 49 Ebda. Bd. I. S. 335.
- 50 Ebda. Bd. I. S. 461.
- 51 Ebda. Bd. I. S. 359.
- 52 Ebda. Bd. I. S. 374.
- 53 J. Warton: *An Essay on the Genius and Writings of Pope*. 2 Bde. London 1782, Nachdruck New York 1970. Bd. I. S. 43.
- 54 Ebda. Bd. I. S. 48.
- 55 G. Tillotson: *Eighteenth-Century Poetic Diction*. S. 62.
- 56 Thomson: *Poetical Works*: Spring. Z. 170–171.
- 57 Tillotson: *Eighteenth-Century Poetic Diction*. S. 70.
- 58 Vgl. ebda. S. 77.
- 59 Vgl. Thomson: *Poetical Works*: Spring. S. 3–46.
- 60 Vgl. Göller: *Die Entwicklung von Thomsons Weltbild*. S. 46.
- 61 Vgl. zur »catena aurea«: A. O. Lovejoy: *The Great Chain of Being*. Kapitel II: *The Genesis of the Idea in Greek Philosophy. The Three Principles*. S. 24–66, besonders S. 56–66; E. Wolff: *Die Goldene Kette*.

- 62 Tillotson: Eighteenth-Century Poetic Diction. S. 79.
- 63 Zum Beispiel H. Pemberton: Observations on Poetry. London 1738, Nachdruck New York 1970; J. Ogilvie: Philosophical and Critical Observations on the Nature, Characters, and Various Species of Composition. 2 Bde. London 1774, Nachdruck Hildesheim 1968.
- 64 Vgl. E. R. Wasserman: The Inherent Values. S. 452 f.
- 65 W. Wordsworth, S. T. Coleridge: Lyrical Ballads (1805). Hg. v. D. Roper. London ²1976; Wordsworth's Preface. S. 18 – 48.
- 66 Vgl. A. Janssen: Frühe Lyrikerinnen.
- 67 M. Barber: Poems on Several Occasions: London 1734; Apollo's Edict. S. 105 – 110, hier S. 105.
- 68 Für Beispiele siehe: K. H. Göller: Die Poetic Diction. S. 24 – 39.
- 69 M. Leapor: Poems on Several Occasions. 2 Bde. London 1748 – 1751. Bd. I. S. 23.
- 70 Ebda.
- 71 J. Drinkwater, L. Gibbs (Hg.): Gray's Poems, Letters and Essays. London, New York 1966. S. 136 – 137.
- 72 Vgl. dazu: W. F. Schirmer: Geschichte der englischen und amerikanischen Literatur. S. 412.
- 73 R. Dodsley: Public Virtue: a Poem. In Three Books. 1: Agriculture; 2: Commerce; 3: Arts. London 1753 (British Library 840 k. 6 [6]).
- 74 Ebda. S. 51 – 52.
- 75 Vgl. zum folgenden: M. L. Gothein: Geschichte der Gartenkunst; D. Frey: Englisches Wesen in der bildenden Kunst. Stuttgart, Berlin 1942.
- 76 W. Mason bezeichnete 1772 in seinem Gedicht »The English Garden. A Poem in four Books« (York 1783; Nachdruck hg. v. W. Burgh. Farnborough 1971) den »formal garden« als der Vergangenheit zugehörig. – Für den Praktiker war grundlegend: B. Langley: New Principles of Gardening. Or, the Laying out Pastures, Groves, Wildernesses, Labyrinths, Avenues, Parks. London 1756.
- 77 M. Gothein: Geschichte der Gartenkunst. S. 377; E. M. Purkis: William Shenstone; vgl.: W. Shenstone: Unconnected Thoughts on Gardening. In: Essays on Men, Manners, and Things. Works in Verse and Prose. Hg. v. R. Dodsley. 2 Bde. Edinburgh 1768.
- 78 W. Chambers: Dissertation on Oriental Gardening. London 1774; vgl. dazu: A. Lovejoy: Essays in the History of Ideas. Kap. VII. S. 99 – 105.
- 79 The Literary Works of Sir Joshua Reynolds. Bd. II. S. 73.
- 80 Drinkwater/Gibbs: Gray's Poems, Letters and Essays. S. 252.
- 81 Anonymous (J. Armstrong?): Taste. An Epistle to a Young Critic. London 1753. (British Library 840. k 6 [7]). S. 16.
- 82 Ebda. S. 3.
- 83 The Spectator. Bd. I. S. 215.
- 84 Ebda. S. 215.
- 85 Vgl. R. Wood: An Essay on the Original Genius and Writings of Homer. London 1775, Faksimile-Ausgabe New York 1971.
- 86 Th. Percy: Reliques of Ancient English Poetry. Consisting of Old Heroic Ballads, Songs and Other Pieces of Our Earlier Poets, together with some few of Later Date. Hg. v. H. B. Wheatley. 3 Bde. O. O. 1886, Nachdruck New York 1966.
- 87 Th. Warton: History of English Poetry from the Twelfth to the Close of the Sixteenth Century. Hg. v. W. C. Hazlitt. 4 Bde. Hildesheim 1968 (Nachdruck der Ausgabe London 1871).
- 88 R. Hurd: Letters on Chivalry and Romance. New York 1971 (Nachdruck der Ausgabe London 1762).
- 89 Th. B. Macaulay: Complete Works. 12 Bde. London 1898; Bd. VII: Critical and Historical Essays. Milton. S. 1 – 62.
- 90 Johnson, Chalmers: The Works of the English Poets. Bd. XI. S. 122 – 123.
- 91 Vgl. V. Lange: Die Lyrik und ihr Publikum.

- 92 D. S. Taylor, B. B. Hoover (Hg.): *The Complete Works of Thomas Chatterton. A Bicentenary Edition.* 2 Bde. Oxford 1971. Hierin besonders die »Rowley Poems«; J. Macpherson: *The Poems of Ossian* & C. Edinburgh 1805, Nachdruck New York 1974.
- 93 Vgl. die im 18. Jahrhundert recht einflußreiche Darstellung Burnets in: *Telluris theoria sacra* (1684). (Ausgabe: Th. Burnet: *The Sacred Theory of the Earth.* Introduction by B. Willey. London 1965.)
- 94 Zur Theorie der Idylle vgl.: A. Buck: *Vorromantik und Rückkehr zur Antike*; J. E. Compton: *Theories of Pastoral Poetry.*
- 95 J. Thomson: *Works.* 3 Bde. London 1803. Bd. I: Winter. S. 143 – 176, hier S. 176.
- 96 Thomson: *Works*; Summer. Z. 769 – 772.
- 97 R. Dodsley: *A Collection of Poems in Six Volumes by Several Hands.* London 1775; *Verse on the Prospect of planting Arts and Learning in America.* By the Late Dr. Berkeley, Bishop of Cloyne. Bd. VI. S. 311 – 312., hier S. 311.
- 98 Vgl. G. D. Stout, Jr. (Hg.): *Laurence Sterne. A Sentimental Journey Through France and Italy by Mr. Yorick.* Berkeley, Los Angeles 1967.
- 99 Vgl. dazu: *Europäische Schlüsselwörter.* Bd. II: *Kurzmonographien I. Wörter im geistigen und sozialen Raum.* Hg. v. J. Knobloch, H. Moser u. a. München 1964: »Sentiment«, »Sentimental«. S. 167 – 189; F. Hilles, H. Bloom (Hg.): *From Sensibility to Romanticism.*
- 100 J. Hervey: *Erbauliche Betrachtungen über die Herrlichkeit der Schöpfung in den Gärten und Feldern.* Hamburg, Leipzig 1752. S. 457 – 560; vgl. J. W. Draper: *The Funeral Elegy.*
- 101 Th. Parnell: *The Poetical Works.* London 1833; Nachdruck Freeport, New York 1972; *A Night-Piece on Death.* S. 93 – 96.
- 102 *A Night-Piece on Death.* S. 93.
- 103 Vgl. Draper: *Funeral Elegy.* S. 224.
- 104 *The Gentleman's Magazine And Historical Chronicle.* London 1740. Bd. X. S. 256.
- 105 Ebda.
- 106 G. Gilfillan (Hg.): *The Poetical Works of Beattie, Blair, and Falconer.* Edinburgh 1854, Nachdruck New York 1973. Hierin Blairs »The Grave«. S. 133 – 155.
- 107 Ebda. S. 141.
- 108 Th. Gray: *Poems, Letters, and Essays.* S. 28 – 32. Zu Grays »Elegy« vgl. Draper: *Funeral Elegy.* S. 309 – 313; L. Borinski: *Elegy Written in a Country Churchyard.* In: *Die englische Lyrik.* Hg. v. K. H. Göller. Bd. I. S. 255 – 268. – Das Erscheinen der Elegie löste eine jahrzehntelange kritische Diskussion aus, die zum guten Teil anonym geführt wurde. Besonders interessant sind die folgenden Titel: Anonymous: *A Cursory Examination of Dr. Johnson's Strictures on the Lyric Performances of Gray.* London 1781; Anonymous: *Remarks on Dr. Johnson's Life and Critical Observations of the Works of Gray.* London 1782; Anonymous: *A Criticism on the Elegy written in a Country Church Yard.* London 1783; Anonymous: *The Art of Criticism.* London (?) 1789. Vgl. Lord D. Cecil: *Poets and Story-Tellers. A Book of Critical Essays.* London 1949. S. 47 – 73.
- 109 F. K. Stanzel: *Das Bild der Alpen.* S. 133; vgl. C. S. Northup: *Addison and Gray*; M. H. Nicolson: *Mountain Gloom*; Th. E. B. Wood: *The Word »Sublime«.*
- 110 Th. Gray: *Poems, Letters and Essays.* S. 182.
- 111 Dieses und alle folgenden Zitate aus: J. Drinkwater, L. Gibbs (Hg.): *Gray's Poems, Letters and Essays.*